

# LA DRAMATÚRGIA ESPANYOLA EN ELS ESCENARIS CATALANS DURANT LA GUERRA I LA REVOLUCIÓ (1936-1939) - I

---

Francesc Foguet

ACTRIZ: Cierren las puertas, ¡ciérrenlas!

AUTOR: ¡Que las abran! ¡El teatro es de todos! ¡Ésta es la escuela del pueblo!

ACTRIZ: No, aquí no entran. Romperán las vajillas reales, los libros fingidos, la luna de vidrios delicados, verterán elixires maravillosos, conservados a través de los siglos y destrozarán la máquina de la lluvia.

AUTOR: ¡Que lo rompan todo!

ACTRIZ: Amado mío, ¡dejarán la escena inservible!

AUTOR (*al traspunte*): He dicho que abran las puertas.

No quiero que se derrame sangre verdadera junto a los muros de la mentira.

*Comedia sin título* (1935-1936), de **Federico García Lorca**

Del conjunt d'onze teatres que, a l'agost del 1936, iniciaren la temporada revolucionària, la socialització teatral en dedicà set per als diversos gèneres de la dramatúrgia espanyola: Apolo —melodrama i drames socials—, Barcelona —comèdia—, Novetats —líric—, Victòria —sainets i sarsueles—, Còmic —revistes—, Tívoli —òpera— i Circ Barcelonès —varietats—. <sup>1</sup> L'especialització dels gèneres i la configuració de les companyies sofrí nombroses modificacions al llarg del trienni bel·licorevolucionari, a causa de l'organització interna dels teatres o la remodelació de les companyies, però també per raons estrictament bèl·liques: els bombardeigs que afectaven cada vegada amb més virulència la vida ciutadana, la mobilització militar dels professionals, les precarietats materials de la rereguarda, els estralls causats per les bombes en els teatres, etcètera.

Entre els canvis més destacats en l'organigrama teatral durant els primers temps del règim socialitzat, cal apuntar, en primer lloc, la incorporació de dos teatres més per al gènere còmic que deixaren de programar en català per fer-ho en castellà: el Teatre Romea, que enquadra la companyia de comèdia que encapçalava Manuel Salvat —a partir del 17 de juliol de 1937—, i el Teatre Espanyol del Paral·lel, que acollí la companyia de comèdia de Juan Bonafé —a partir del 5 d'abril de 1938—. <sup>2</sup> I, en segon lloc, el parèntesi efímer en què el Teatre Circ Barcelonès, dedicat preferentment a les varietats, cedí el seu espai per a la presentació de la companyia del Teatro del Pueblo, del 18 de juliol al 7 d'agost de 1937, que estrenà *¡Venciste, Monátkof!*, d'Isaac Steinberg.

A la programació dels teatres que es posaren en funcionament en els primers mesos, s'hi afegí la progressiva incorporació d'altres sales amb propostes, durades i resultats ben diferents:

l'Olímpia, el Principal Palace, el Parthenon i el Coliseu Pompeia de Gràcia. L'Olímpia dugué a terme dues estrenes de «teatre de masses» (*Danton*, de Romain Rolland, i *Riego*, d'Enrique del Valle), dirigides per Ramon Caralt, des del 22 de novembre de 1936 fins el 22 de gener de 1937. El Principal Palace acollí la companyia dirigida per Rafael López Somoza, que hi debutà el 5 de novembre de 1937 amb un repertori de comèdia castellana. El Parthenon es convertí en la seu de la companyia d'Enric Guitart, que també hi programà bàsicament obres de repertori. I, ja a les acaballes de la guerra, el Coliseu Pompeia del barri de Gràcia hostatjà les darreres representacions de la companyia de Rafael López Somoza, provinent del Teatre Principal Palace, que hagué d'abandonar a causa dels bombardeigs.

Com era habitual en l'època, la majoria de les companyies de teatre espanyol que, especialitzades en drama o en comèdia, actuaven regularment en les sales barcelonines eren de repertori, de manera que les estrenes se succeïen —amb una gran mobilitat— entre represa i represa de peces que formaven part de la llista d'obres que la companyia tenia ja preparades per representar durant la temporada.<sup>3</sup> Ben sovint, les obres programades en els teatres del període s'anunciaven en la cartellera teatral com a estrenes, però en realitat la majoria ja havien estat estrenades abans a l'escena madrilenya, valenciana o barcelonina i, per tant, entroncaven amb la continuïtat de la dinàmica establerta i les inèrcies configurades en la immediata preguerra.

A grans trets, la programació de les sales de teatre espanyol durant el període podia anar des d'autors clàssics del Segle d'Or, com Lope de Vega (*Fuenteovejuna*, *La esclava de su galán*) o Pedro Calderón de la Barca (*El alcalde de Zalamea*) fins a neoromàntics com José Echegaray (*El gran galeoto*). Des dels dramaturgs que es donaren a conèixer, amb èxit, en el tombant del segle XIX al XX, com Benito Pérez Galdós (*Marianela*, *Doña Perfecta*), Jacinto Benavente (*El nido ajeno*, *La malquerida*, *La melodía del Jazz Band*, *La ley de los hijos*, *De muy buena familia*, *La propia estimación*, *La losa de los sueños*), Joaquín Dicenta (*Juan José*) o els germans Serafín i Joaquín Álvarez Quintero (*El patio*, *El genio alegre*, *Amores y amoríos*, *Las de Caín*, *Puebla de mujeres*, *Malvaloca*, *Cancionera*), fins a les darreres fornades de dramaturgs espanyols, com Enrique Jardiel Poncela (*Angelina, o el honor de un brigadier*) o Alejandro Casona (*Otra vez el diablo* i *Nuestra Natacha*). En l'endemig, es programaren autors d'estètiques ben diverses, com ara Carlos Arniches (*Los caciques*), Manuel Linares Rivas (*La garra*, *La jaula de la leona*) o José López Pinillos (*Esclavitud*, *La tierra*, *El caudal de los hijos*), entre els més reconeguts.<sup>4</sup>

Era una programació dramàtica que —en bona part mimètica a la dels escenaris de Madrid— perpetuava els models de més èxit del teatre comercial d'avantguerra.<sup>5</sup> La presència destacada de Jacinto Benavente, els germans Serafín i Joaquín Álvarez Quintero o Carlos Arniches en són una mostra prou eloqüent.<sup>6</sup> Les tendències més renovadores des del punt de vista estètic i ideològic del teatre espanyol d'entreguerres passaren a un segon pla en l'escena professional, com en el període immediatament anterior al 19 de juliol, i sovint no franquejaren el llindar dels escenaris alternatius o *amateurs*. No sols era difícil, per tant, d'improvisar tot d'una un repertori adequat a les circumstàncies bèl·liques i revolucionàries, sinó que també resultava molt complicat de renovar els repertoris amb unes obres que, ben poc abans, havien passat desapercebudes per a la dinàmica professional.

En aquest sentit, no deixa de ser simptomàtic que les dramaturgies de dos dels autors que han perviscut com a fites cabdals en la història del teatre espanyol del segle XX, Ramón María del

Valle-Inclán i Federico García Lorca, gaudissin d'una recepció caracteritzada per la discontinuïtat, tot i la diferència important entre el primer i el segon.<sup>7</sup> Així, la darrera estrena en règim professional del septuagenari Valle-Inclán fou *Divinas palabras*, el 1933, per la companyia de Margarida Xirgu, dirigida per Cipriano de Rivas Cherif. A pesar de la bona acollença de la crítica més progressista que convertí l'estrena en un succés d'estima, l'obra fou un fracàs estrepitos del públic majoritari.<sup>8</sup> Durant el període bèl·lic i revolucionari, la possibilitat —molt més hipotètica que no pas real— que els responsables de l'espectacle pensessin a escenificar alguna obra de Valle-Inclán hauria topat, en tot cas, amb la voluntat de la vídua del dramaturg, que prohibí la representació de les seves peces «en todo el territorio español».<sup>9</sup>

En canvi, García Lorca, un autor popular que s'havia guanyat el reconeixement i el prestigi unànimes en la immediata preguerra, fou considerat per tots els sectors ideològics republicans, arran del seu assassinat pels feixistes, com un símbol de la cultura, de la intel·ligència i de la llibertat amenaçades per la barbàrie. Algunes de les seves obres es programaren, durant el període bel·licorevolucionari, en la cartellera de Madrid: la companyia de Manuel González hi representà *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda* i *Yerma*, i la del Teatro de Arte y Propaganda, dirigida per María Teresa León, *Los títeres de cachiporra*. A Barcelona, contràriament, més enllà dels homenatges públics i d'alguna peça al·lusiva com ara *Responso lírico a Federico García Lorca*, d'Alcázar Fernández (Teatre Barcelona, 21-06-1938), no es representà cap obra original seva en temporada, i això que Lorca havia assolit tot just el 1935 el màxim prestigi entre la intel·lectualitat catalana i havia estat aplaudit per la crítica i el públic barcelonins pels èxits de *Yerma*, *Bodas de sangre* i *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, amb Margarida Xirgu com a protagonista estel·lar.

D'altra banda, els escriptors en actiu més dinàmics de la creació espanyola republicana, com Rafael Alberti, Max Aub, Rafael Dieste, Miguel Hernández o Manuel Altolaguirre, per esmentar els de més projecció, canalitzaren els seus esforços en l'àmbit de l'escriptura dramàtica a través, sobretot, de la «dramatúrgia d'urgència» o «de circumstàncies», amb la qual contribuïren en les diverses iniciatives endegades per crear un repertori capaç de transformar en matèria dramàtica les inquietuds bèl·liques i revolucionàries del moment al servei de la causa republicana i anti-feixista.<sup>10</sup> Amb tot, com reconeixia Rafael Alberti, el principal impulsor de les Guerrilles del Teatre creades pel Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts espanyol, l'elaboració d'un «teatre d'urgència» era una tasca feixuga:

Difícil es para los jóvenes escritores, los que pretenden ser autores de teatro y que además viven plenamente de la lucha, producir obras de mayor responsabilidad, de mayor esfuerzo y trabajo. No hay tiempo. Aquél que está movilizado, o cumple obligaciones ajenas a su profesión en la retaguardia, no puede entregarse ampliamente a obras que requieren un reposo, cierta tranquilidad casi imposible de encontrar en la guerra. Una novela, un drama o comedia en tres actos, por lo general, no se improvisan. ¿Qué hacer? Los viejos autores conocidos, los pocos que subsisten en nuestra zona y siguen disponiendo de sus veinticuatro horas para trabajar, o no saben escribir como la situación presente lo exige, o no han comprendido aún la importancia del teatro como instrumento de lucha y de cultura. Bien. Una conciencia de otro momento comprendemos que no se transforma en un día. Pero tenemos derecho a pedir de esos autores un pequeño esfuerzo, un grano siquiera de voluntad que contribuya en algo a lo que el Gobierno de la República desea hacer del teatro en estos instantes.<sup>11</sup>

No obstant això, aquesta «dramatúrgia d'urgència» es desenvolupà al marge de l'escena professional socialitzada de Barcelona i també dels seus tímids assaigs per cercar unes vies de renovació molt més mediatitzades, al capdavant, per la contingència revolucionària que no pas per la convicció d'uns plantejaments programàtics sòlids. En termes generals, bandejades de l'escena professional aquestes dramatúrgies més innovadores, les temptatives de renovació consistiren en assaigs experimentals que s'assentaren, bàsicament, en la dramatúrgia estrangera: de primer, el «teatre de masses» que, dirigit per Ramon Caralt, estrenà *Danton*, de Romain Rolland, i *Riego (Estampas revolucionarias)*, d'Enrique del Valle, i, més tard, a l'estiu del 1937, la companyia Teatro del Pueblo que, sota la direcció de Rodolfo González Pacheco, muntà *¡Venciste, Monátkof!*, d'Isaac Steinberg. De fet, el fracàs flagrant —de públic i de crítica, però també des del punt de vista econòmic— d'aquesta darrera experiència, una de les més interessants de tot el trienni, constituí el punt d'inflexió decisiu del procés que s'incoà en els primers temps per a la recerca d'assaigs teatrals renovadors.<sup>12</sup>

És a partir d'aquest moment, un cop naufragades les temptatives de renovació, que la balança es decantà de manera decidida cap a la continuïtat respecte al teatre de preguerra i, sobretot, cap a les formes teatrals més lúdiques i/o evasionistes. La incorporació de nous teatres que



*Espectacles teatrals al front. Fotografia del 3 de setembre de 1936, que pertany a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.*  
(Pérez de Rozas)

programaren fonamentalment els gèneres còmics més tronats o, si es vol, més convencionals, confirmaria aquesta aposta. I, de fet, la intervenció dels espectacles públics, al gener del 1938, no faria cap altra cosa que oficialitzar la continuïtat i accentuar aquest procés. L'única novetat que hi aportà la intervenció oficial fou una opció, molt ben acollida per la crítica i pel públic, per l'anomenat «teatre d'art» que, en realitat, era una represa de la vena més popular dels clàssics espanyols, concebuts com un símbol de la democratització de la cultura —recordem, si no, el paradigma de La Barraca— per un sector de la intel·lectualitat republicana.<sup>13</sup>

### **Primer període: entre la continuïtat i les temptatives de renovació**

Els únics teatres que mantingueren la seva dedicació exclusiva i continuada a un gènere determinat foren l'Apolo, especialitzat en obres de temàtica social, i el Barcelona, que es dedicà al gènere còmic. La programació de totes dues sales presentà, globalment, una certa estabilitat durant aquest primer període, ja que hi actuaren de manera regular dues companyies: a l'Apolo, la de melodrames i drames socials dirigida per Salvador Sierra (del 16 d'agost de 1936 al 5 de novembre de 1937), mentre que, al Barcelona, hi féu una llarga estada la formació de comèdia castellana que dirigiren, successivament, els primers actors Manuel París (del 16 d'agost de 1936 al 4 de desembre de 1936) i, després d'una fase d'interinatge en què assumí la direcció Ricard Fuentes, Juan Bonafé (del 15 de gener de 1937 al 3 de febrer de 1938), que procedia de l'escena de Madrid.<sup>14</sup> En canvi, com a fet excepcional, el Teatre Olímpia acollí una estrena de teatre espanyol en el marc de l'experiència del «teatre de masses» que dirigia Ramon Caralt.

A l'Apolo, la companyia de Salvador Sierra i Enriqueta Torres hi començà la temporada revolucionària amb el clàssic *Juan José*, de Joaquín Dicenta, un melodrama social estrenat el 1895 que mereixia el favor d'un públic ampli.<sup>15</sup> La resta de reposicions consistiren sobretot en obres de temàtica social de les primeres dècades del segle, recuperades per a la nova situació, com les de José Fola Igúrbide (*El sol de la humanidad*, *El pan de piedra*, *El Cristo moderno*, *Emilio Zola o el poder del genio*, *Giordano Bruno*), Manuel Linares Rivas (*La garra*) o Jaume Firmat Noguera (*Gente de fábrica*), però també de peces estrenades amb l'adveniment de la República com ara la d'Eduard Borràs (*El proceso Ferrer*).<sup>16</sup> Un altre filó del repertori dramàtic o melodramàtic de la formació de Sierra foren les traduccions o adaptacions d'obres d'autors estrangers, prioritàriament francesos: *Los dos pilletes*, de Pierre Decourcelle, *Las dos huérfanas*, d'Ennery i Cormon, *El conde de Montecristo*, d'Alexandre Dumas, *La taberna*, d'Émile Zola, o *El jorobado* (*Enrique de Lagardère*), de Paul Féval.

Naturalment, en plena guerra i revolució, un dels aspectes clau en el moment de plantejar-se una dramatúrgia de temàtica social era el tipus de missatge ideològic que es volia transmetre. En aquest aspecte, a banda de les reposicions esmentades, podien ser incorporades com a estrenes en el repertori del Teatre Apolo pel seu caràcter social, ni que fos d'acord amb un criteri molt difús, algunes obres ja conegudes amb anterioritat —com ara *Los mercaderes de gloria*, de Marcel Pagnol i Paul Nivoix; *¡Sifilis! Beso mortal*, de Loic Le Gouriadec;<sup>17</sup> *Cuervos*, d'Antonio Ennes; *Los hijos del señor cura*, de Luis de Arcos y Segovia— o les adaptacions escèniques de novel·les

cèlebres —com ara *Los siete ahorcados*, de Leonid Andreiev, o *Los miserables*, de Víctor Hugo—, que ja havien circulat també en el període anterior.<sup>18</sup>

La singularitat de les estrenes al Teatre Apolo d'autors pràcticament desconeguts —tot i que algunes obres havien estat donades a conèixer anys enrere— oferia diverses opcions, segons el prisma ideològic que projectaven o la recepció circumstanciada que se'n feia: la crítica anticlerical s'evidenciava a *Águilas negras o los misterios de los conventos*, d'Arturo Cortada Rodríguez; l'evocació de la revolució soviètica era el tema dominant de *La Estrella Roja*, d'A. García Vidal i Artur Perucho, *Lenin*, de Josep Bolea, i *Rasputín (Aurora Roja)*, d'Eugenio Sánchez; els conflictes de classe es presentaven a *¡Máquinas!*, d'Álvaro de Orriols i Estel, i *Temple y rebeldía*, d'Ernesto Ordaz Juan; la nova moral revolucionària podia brindar-la la peça *No quiso ser madre*, de Pedro Teixidó Elias, i, finalment, l'exaltació de la resistència activa contra l'enemic l'oferia *¡España en pie!*, d'Álvaro de Orriols, l'única inspirada directament en les circumstàncies històriques.

La primera de les estrenes arribà amb *Águilas negras o los misterios de los conventos*, d'Arturo Cortada Rodríguez, el 28 d'agost de 1936.<sup>19</sup> Aquesta obra, datada el 1931 i anunciada temps enrere al mateix Teatre Apolo, havia estat prohibida per «la censura oficial i monàrquica».<sup>20</sup> Es presentà com una peça d'autor novell que no destacava pas per la seva vàlua literària, sinó pel seu interès ideològic: era una obra anticlerical, «una proclama contra la reacció que ha viscut omnipotent a les fortaleeses dels convents».<sup>21</sup> *Águilas negras* és, en efecte, un autèntic al·legat anticlerical contra les forces reaccionàries, encarnades en un alt dignatari eclesiàstic que s'entesta a lluitar despòticament contra l'onada d'heretgia i a avivar la fe amb tota mena de procediments repressius.<sup>22</sup>

Així, el Cardenal d'*Águilas negras* es dedica a vetllar per les essències de la fe catòlica a còpia d'amenaçes i anatemes i, amb la complicitat de l'exèrcit i l'aristocràcia, treballa per la bona marxa del poder econòmic de l'Església. Emparat en el dogma i la jerarquia, no dubta a respondre amb les armes contra el poble. I tampoc no té cap escrúpol a l'hora de sancionar les conductes que, dins del seu entorn, es desvien de l'autoritat absoluta que hi exerceix: el Padre Luis, un sacerdot de base que gosa contestar l'avidesa assassina del Cardenal, i Isabel, una jove marquesa que vol aconseguir el divorci perquè considera que el seu matrimoni ha estat una imposició encoberta per conveniències materials. Al Padre Luis, el Cardenal li lleva totes les seves funcions i prerrogatives fins que declari la seva submissió a l'autoritat eclesiàstica; a Isabel, al seu torn, vol recloure-la en un convent per evitar l'escàndol del divorci. Si el Padre Luis reacciona inicialment amb resignació davant del càstig, Isabel es revolta contra els qui duen un hàbit i prediquen una doctrina que no senten i que els serveix per cometre tota mena de vileses i per profanar els ensenyaments de Jesucrist.

Isabel i el Padre Luis es troben en una mateixa lluita contra les forces reaccionàries que volen coartar-los la llibertat. Davant de la injustícia, el capellà submís es converteix en el defensor de la marquesa i es rebella contra l'oprobri de les seves jerarquies, tot reclamant els valors de la pobresa i l'amor que simbolitza la figura de Jesucrist. La seva insolència provoca que el Cardenal el lliuri al Tribunal de la Santa Inquisició, que el tanca en vida en un dels nínxols de la capella romànica de la catedral. Isabel, per la seva banda, reacciona contra la seva mare i, amb arguments similars als del Padre Luis, li retreu que visqui subjugada per les forces reaccionàries, gent amb cor de gel, egoista i inhumana i, en particular, pels prelats eclesiàstics, que eren còmplices de

l'amor abjecte que es covava en els confessoris —mentre condemnaven de manera hipòcrita l'amor natural i pur— i que, a fi de dominar-ho tot, mentien impenitèment en concebre un déu que es recreava en el dolor físic de milions de víctimes.<sup>23</sup>

Com no pot ser de cap altra manera, el drama es clou, després d'uns episodis d'alta densitat melodramàtica, amb la lluita a mort entre el Cardenal, perversament enamorat d'Isabel, i el Padre Luis, l'heroi de la història, el qual aconsegueix alliberar-la de les mans sacrílegues del prelat. És aleshores quan, al so de «La Marsellesa» o «L'himne de Riego», el sacerdot crida, exultant, per donar la benvinguda als nous aires de llibertat que agermanen els homes i posen fi a la tirania i que obren la porta a lleis noves i, òbviament, a l'amor de la parella. El foc purificador; la vertadera justícia, esbatana uns nous horitzons per als dos amants —el divorci legal d'Isabel i l'alliberament de Luis els permetrà refer la seva vida— i escapça per sempre les ales de les «àguilas negras».<sup>24</sup>

El missatge és diàfan, sense ambigüitats, a l'estil dels drames fulletonescos de José Fola Igúrbide, d'una gran efectivitat teatral: per un costat, el cristianisme primitiu, «de corazón», la preponderància de la llei humana, la justícia per als més febles, l'amor pur; per l'altre, una doctrina feta de «reconvenciones y pláticas», una llei divina tirànica, el poder opressor dels més forts, l'amor pervers. L'obra denuncia els interessos materials dels dignataris eclesiàstics i les complicitats que teixeixen amb poders fàctics per mantenir la seva hegemonia i garantir la continuïtat d'una moral hipòcrita i injusta. La rebel·lia dels dos personatges principals —víctima i protector prototípics del melodrama— els condueix a alliberar-se de l'opressió que limita el seu anhel de justícia i llibertat. Com il·lustra gràficament la darrera escena, el seu gest els situa en un dels bàndols en confrontació. En els primers mesos de l'esclat bèl·lic i revolucionari, aquest esquematisme didàctic en la formulació dels personatges, el plantejament del conflicte i l'exposició del missatge ideològic, acompanyat d'una certa habilitat en la confecció melodramàtica de la trama, trobà una bona acollida de públic.<sup>25</sup>

La crítica copsà molt bé el missatge ideològic que transmetia *Águilas negras o los misterios de los conventos* i que, en paraules d'Ernest Guasp, escenificava «el contrast entre l'essència cristiana de la religió en la seva accepció més pura i el sentit bastardejat d'aquest sentiment de la casta de professionals de la Religió Apostòlica Romana».<sup>26</sup> També destacà la destresa de l'autor a l'hora de tractar un tema tòpic —la hipocresia i la maldat dels qui duen el títol de ministres de déu— i de valer-se dels efectes teatrals escaients per entusiasmar el públic.<sup>27</sup> O emfasitzà l'actualitat que prenia el drama en unes circumstàncies que havien permès de constatar palesament l'existència de dos bàndols en pugna.<sup>28</sup> Ara bé, al marge d'alguns elogis ditiràmics o oportunistes, les intencions i la qualitat teatral de l'obra foren remarcades amb encert per Domènec Guansé:

*Águilas negras* és un melodrama basat en les més sinistres intrigues i maquinacions clericals. L'autor hi vol posar, sobretot, de relleu, el contrast entre la grandesa de les doctrines de Crist i els baixos mòbils que impulsen a molts dels que han dedicat llur vida a predicar-les. No cal dir, doncs, que el tema és ric en efectes teatrals. L'autor, a desgrat d'ésser autor novell, ha sabut trobar accents patètics i escriure algunes escenes d'un vigor i força guinyolesca que han aconseguit d'entusiasmar l'auditori. Sovint molts dels paràgrafs i passatges han estat ovacionats i l'autor ha hagut de sortir, repetidament, a saludar al final de tots els actes.<sup>29</sup>

D'altra banda, des del *Boletín de Información CNT-AIT-FAI*, s'expressà unes prevencions similars a les que tenien alguns sectors de l'anarquisme espanyol envers les obres de José Fola Igúrbide. El cronista teatral d'aquest òrgan anarcosindicalista no negava la bona rebuda de l'obra pels afec-cionats al *género folletinesco*, i tampoc no en discutia l'adscripció a les creacions de tendència social, però la considerava, «simplemente un trenzado de discursos polémicos en donde cada personaje tiene su peroración a la mano».<sup>30</sup> I, sobretot, qüestionava la conveniència de perdre el temps abordant un passat que ja havia estat «purificat» pel present: calia deixar de res-suscitar els vells temes i invertir els esforços en «un teatro de cosas bellas y nuevas que hieran la imaginación de las gentes con la visión, aún embrionaria del mundo hacia el cual camina-mos».<sup>31</sup>

L'evocació dramàtica d'episodis de la revolució soviètica —un tema que ja havia estat l'ob-jecte d'algunes de les obres de teatre polític de la preguerra, com era el cas de *Lenin*, de Josep Bolea— prenia unes connotacions noves en plena efervescència revolucionària i podia ser un dels filons per a la renovació teatral propugnada des dels sectors filocomunistes. La recepció que *Treball* féu de l'estrena de *La Estrella Roja*, d'A. García Vidal i Artur Perucho, el 10 de setembre de 1936, així ho avalaria.<sup>32</sup> Era una obra «d'ambient proletari», un «veritable reportatge de la revo-lució russa» que havien escrit dos autors compromesos activament amb la lluita antifeixista.<sup>33</sup> Artur Perucho, saludat des de l'òrgan del PSUC com un «autor revolucionari que trencarà els mètodes vells del nostre teatre i iniciarà la renovació teatral, que la renovació social del país exigeix», era un periodista valencià molt vinculat a les plataformes d'expressió socialistes unifica-des.<sup>34</sup> A. García Vidal, l'altre nom que signava l'obra, havia partit cap al front després de lliurar *La Estrella Roja* a la companyia del Teatre Apolo.<sup>35</sup>

L'acció de *La Estrella Roja*, segons la informació de la premsa, es basava en diversos episodis de la Revolució Russa, en què el proletariat tenia un paper protagonista.<sup>36</sup> Aquesta obra de «revolta i joventut» prenia, a parer d'Andreu A. Artís, la forma d'un drama d'espionatge de ten-dència social:

Un drama tens, en el qual, de tant en tant, brilla l'espetec d'un parlament abrandat, que aixeca en el públic tempestats d'aplaudiments.

L'estrella roja és —com es diu en l'obra— l'estrella que il·lumina el camí del poble rus, que lluita i sofreix per a establir una nova civilització, més humana, més justa.

Un heroic agent soviètic es fa passar pel tsar. Així, pot fer fracassar els maneigs dels russos blancs, residents a Alemanya. I encara, per a arrodonir la comèdia, hi ha l'amor que per l'agent soviètic sent una princesa, que es troba així en lluita entre el sentiment de classe i les inclinacions del cor.<sup>37</sup>

L'ambientació del drama i el seu to «vibrant, efectista, molt teatral» responia a la perfecció amb el moment present de fervor revolucionari.<sup>38</sup> Esdevenia, per tant, una obra «de combat», molt emotiva, que, malgrat algunes ingenuïtats i algunes convencions en què havien caigut els autors novells, era molt apropiada al moment històric.<sup>39</sup>

Totes les especulacions que podria generar una obra que duia el títol d'un dels dirigents de la revolució russa, *Lenin*, estrenada a l'Apolo el 5 de desembre de 1936, topen amb la realitat més versàtil: era una peça escrita, quatre anys enrere, pel periodista valencià Josep Bolea, espe-ronat per l'interès de l'empresari del Teatre Alkázar de València d'oferir «alguna cosa nova que





*Conferència d'Erwin Piscator (el cinquè per la dreta) celebrada el 13 de desembre de 1937.  
Fotografia de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.  
(Pérez de Rozas)*

realment cride l'atenció».<sup>40</sup> Bolea era crític teatral del diari dretà *Las Provincias* i havia dut a terme una polèmica campanya a favor d'un «teatre d'art». Quan es posà a escriure *Lenin* no ho féu mogut per un interès proselitista o mitinesc, sinó que la seva intenció era defugir del partidisme i de la mitificació del personatge i limitar-se al propòsit artístic.

*Lenin* recrea, en un pròleg i dos actes, alguns episodis de la biografia del dirigent bolxevic amb una certa fidelitat documental que arriba a manllevar d'obres i discursos del líder rus les paraules posades en boca del protagonista.<sup>41</sup> El pròleg de l'obra es remunta al març del 1887, quan Lenin intenta de salvar el seu germà de la condemna a mort per haver volgut atemptar contra el tsar Alexandre III i, davant del fracàs de la temptativa, expressa la seva voluntat de venjar la humanitat i de sacrificar la seva vida per redimir tots els esclaus del món. L'acte primer situa l'acció l'any 1917, en els dies previs a l'esclat de la revolució que farà triomfar els bolxevics: Lenin, en companyia de la seva dona Nadejda K. Krupskaja i de Lev D. B. Trotski, enllesteix els preparatius del moviment revolucionari que ha de prendre el poder. L'escena final d'aquest acte es clou amb l'assalt al Palau d'Hivern i, després de fer voleiar la bandera roja, la proclamació triomfant de la victòria:

LENIN (*dirigíéndose a las masas*): ¡Camaradas! (*Se hace el silencio.*) ¡Camaradas!... ¡Hemos vencido la tiranía! ¡Los trabajadores del mundo entero os deben la esperanza de su liberación! Habéis creado un Estado nuevo. Después de la primera victoria, la lucha se ofrece ardua y durará aún mucho tiempo. No importa. Como hemos vencido ahora, venceremos definitivamente. Nuestros hermanos, en esta misma hora, estarán conquistando Moscú. Cuando Rusia entera sea nuestra... (*Una ovación ahoga las palabras de Lenin.*) [...] La tierra, esa madre tierra que nos mantiene, será arrancada a las manos que la usurpan y entregada a los campesinos. Las fábricas, a los obreros; los Bancos abrirán sus cajas para satisfacer el hambre de los miserables; todo será vuestro y para vosotros. Pero debéis ganarlo. ¿Sabéis cómo? Haciendo lo que yo hice: trabajando. Trabajando y desnudando vuestro pecho ante las balas. ¡Viva la Rusia del Proletariado!

(*Gran ovación fuera.*)

VOCES: ¡Viva Lenin!... ¡Viva!... ¡Viva el Consejo de los Comisarios del Pueblo! ¡Viva! (*Nueva ovación.*)

LENIN (*retirándose del balcón*): Ahora, quiero abrazaros a vosotros y significar con este abrazo una unión que no debe romperse por nada ni por nadie para bien del pueblo que trabaja. Vosotros, bolcheviques, habéis luchado como yo año tras año. Nuestro abrazo significa la unión inquebrantable hasta la muerte. Venid acá, Trotzky, Stalin, Dzierzynski, Lunatcharsky, Krylenko... Dirigísteis y organizásteis la Revolución. Octubre es vuestra gloria.

El segon acte presenta la conjuració que tramen alguns elements contrarevolucionaris per assassinar Lenin, entre els quals hi ha Elena i Vasia. Elena vol venjar la mort del seu fill, víctima de la revolució, però quan descobreix que Lenin és el seu antic amant renuncia a matar-lo. Vasia, acusat d'atemptar contra el cap bolxevic, té una conversa edificant amb Lenin, el qual l'arriba a conscienciar perquè és posi al servei de Rússia com a oficial de l'Exèrcit Roig. Les darreres escenes mostren un Lenin que vol atènyer la pau amb els alemanys per evitar més fam i mortaldats entre el poble rus i, alhora, un estadista que se sent assetjat per tots els qui conspiren per acabar amb la revolució proletària. La seva preocupació per la imatge que pot oferir a la història queda recompensada per la ferma convicció que lluita pels desposseïts, com confessa a la seva dona Krupskaja:

Tú sabes que mi odio no es otra cosa que amor; amor a todos los esclavos, a todos los miserables y que es por amor a ellos por lo que he enviado a otros a la muerte. ¡Cuando muere un ave de rapiña no pienso en su muerte, sino en las vidas inocentes que con su muerte he salvado! ¡Ese es mi odio! ¡Ese es el odio de Lenin!... ¡De Lenin, el sanguinario!... ¡De Lenin, el tirano! ¡De Lenin, el implacable! ¡De Lenin, el hombre que se ha condenado a la esclavitud del odio por amor y sólo por amor! [...] No me importa lo que digan de mí los enemigos del pueblo, lo único que me importa es servir al pueblo, ser pueblo yo mismo, confundirme con él hasta olvidar mi nombre. (*Como lanzando un reto.*) Insultadme, enemigos del proletariado. ¡Insultadme! No me importa. ¡Vuestro insulto es la garantía de que defiendo de verdad a los despojados del mundo!<sup>43</sup>

Un dels pocs crítics que valorà l'obra amb bon criteri fou Domènec Guansé, el qual remarcà que *Lenin* no era una peça de circumstàncies, ni oportunista.<sup>44</sup> Bolea, sense lliurar-se a la demagògia o a l'apologia, glossava alguns episodis del destacat dirigent bolxevic, en sintetitzava el caràcter i la vida en unes quantes escenes d'una qualitat literària digna i, si bé era una empresa ambiciosa, aconsegua en la mesura de les seves forces l'objectiu perseguit:

El Lenin com ell ens pinta és el d'un home audaç i obstinat, arborat per un ideal, a la realització del qual ho sacrifica tot i pel qual es juga a cada pas la vida. Fonamentalment bo, el seu Lenin posa àdhuc la

mateixa bondat al servei de la causa, i no és aquesta la qualitat que l'ajuda menys a reeixir. Evidentment: això no és tot Lenin, però compon una figura de lluitador que ha de resultar per força molt atractiva per al públic.<sup>45</sup>

*Rasputín*, d'Eugenio Sánchez, estrenada el 9 de gener de 1937, es basava en la vida de Grigori Iefimovitch Rasputín, conegut com el «monjo negre», l'aventurer rus que gaudí d'una gran influència en la cort del tsar Nicolau II.<sup>46</sup> L'obra dramatitzava, segons les crítiques que n'han pervingut, alguns episodis d'aquest sinistre personatge que determinà el destí de Rússia i precipità la Revolució. No tractava directament la manera com s'havia gestat el moviment revolucionari, ni com l'aventurer rus havia aconseguit el predomini en les altes esferes del tsarisme, sinó que presentava la figura del malèfic Rasputín en ple domini de la seva influència, quan la Revolució estava a punt de socavar els fonaments de la plutocràcia.<sup>47</sup> El drama focalitzava la seva atenció en la fi de Rasputín, que mor assassinat per membres de la cort de l'emperador que volen posar fi a la seva influència en els sobirans. A l'epíleg final, significativament, l'autor simbolitzava els pobles rus i espanyol «en un amanecer de Libertad y Progreso, de ayuda mútua».<sup>48</sup>

Per a Andreu A. Artís, *Rasputín* era una mostra més de l'excel·lent i reeixida campanya de teatre social —«viu», «directe», dedicat a exaltar l'esperit de transformació del moment— que duia a terme l'Apolo amb un èxit notable de públic.<sup>49</sup> *Rasputín* portava a escena «la figura sinistra i suggestiva de Rasputín, el “monjo negre” que visqué i precipità els darrers moments de la dinastia imperial russa».<sup>50</sup> L'autor de l'obra havia estat encertat a l'hora d'escollir com a protagonista una d'aquelles figures que «semblen ja pastades en la llegenda» i que, «emmarcades en el teatre, hi fan un gran efecte».<sup>51</sup> D'escriptura i plantejament senzills, la peça d'Eugenio Sánchez presentava alguna escena emocionant i algun parlament abrindat —com el de l'epíleg, allusiu a la solidaritat soviètica coetània— que suscitaren «ovacions nodridíssimes i càlides».<sup>52</sup>

Un segon filó de la programació del Teatre Apolo, molt lligat a l'anterior, el constitueix aquelles obres que presentaven conflictes de classe. Una de les estrenades, *¡Máquinas!*, pertanyia a l'escriptor ugetista Álvaro de Orriols (1894-1976), l'únic autor programat en el primer període de l'Apolo que tenia una trajectòria definida i havia aconseguit una certa popularitat abans del 19 de juliol amb l'estrena d'obres de signe polític i social: *Rosas de sangre o el poema de la República* (1931), *Los enemigos de la República* (1931) i *Cadenas* (1933).<sup>53</sup> L'estrena al teatre del Paral·lel de *¡Máquinas!*, el 31 d'octubre de 1936, representava la reintegració en la vida escènica barcelonina d'un dramaturg que, tot i haver nascut a la ciutat, era molt més conegut a l'escena de Madrid. El reclam de *¡Máquinas!* posava èmfasi en l'escenografia especial del muntatge, la intervenció de cent cinquanta figurants a escena i el desenvolupament d'una part de l'acció en el pati de butaques.<sup>54</sup>

La peça d'Orriols, subtitulada «drama social antibélico» i escrita en vers, planteja una problemàtica d'indubtable repercussió social: el procés de mecanització d'una zona rural que converteix els antics treballadors del camp en esclaus del nou capitalisme i en carn de canó dels conflictes bèl·lics.<sup>55</sup> L'enfrontament dels obrers de *¡Máquinas!* —antics llauradors atrets per la fallàcia del progrés— és provocat per la decisió de Norton, l'amo de la fàbrica, de retallar el nombre de treballadors, quan els beneficis comencen a minvar. La reivindicació dels obrers, que demanen la reincorporació al treball de tots els acomiadats, xoca amb l'obstinació de Norton, que està disposat a escarmentar-los, sense contemplacions, amb l'ajuda de les forces de repressió.

El conflicte col·lectiu de *¡Máquinas!* té, evidentment, un contrapunt sentimental: la jove Nora, seduída per Norton, accepta de treballar a la fàbrica i abandona Daniel, un pastor idealista que recorda el Manelic de *Terra baixa*. El pare de la jove, inicialment fidel a l'amo de la fàbrica, comprèn les intencions malèvols del patró i, per venjar el seu honor ferit, llança Norton contra una de les màquines. La crisi econòmica mundial fa tancar les portes de la fàbrica, els obrers es queden sense feina i la guerra s'endú els joves, com el mateix Daniel. Les escenes finals mostren els danys devastadors de la guerra, que ha destruït el paisatge i ha portat la desolació. Nora, infermera de la Creu Roja, es retroba amb un Daniel profundament canviat per l'experiència bèl·lica, però que encara és capaç de perdonar i recuperar la il·lusió perduda. A la fi, una insòlita pau pactada entre les bases dels exèrcits contendents posa punt final a una guerra fratricida entre pobles que ha enfrontat, per l'ambició dels poderosos, els pàries del món. Entre crits contra la guerra i a favor de la unió de tots els obrers del món, els soldats i el poble enarboren banderes i mocadors blancs, s'abracen fraternalment i canten plegats «La Internacional».

*¡Máquinas!* exemplifica dramàticament com el capitalisme industrial explota els obrers, els acomiada quan no els necessita i, per evitar l'esclat de revoltes socials, els empeny a la guerra. Les màquines de pau de les fàbriques esdevenen màquines de guerra. Els dòcils obrers sense feina es transformen en inconscients soldats d'avantguarda, mentre a la rereguarda resten les mares, les dones i els fills. Els estralls d'una guerra generada pel capitalisme més salvatge afecten tràgicament els proletaris del món, perquè són els primers a rebre'n les conseqüències més devastadores. El missatge pacifista que vol transmetre Orriols no estalvia els tòpics de la retòrica revolucionària més convencional encotillada sovint en un vers dringadís i uniforme. Una expressió en vers que entorpeix l'acció i torna inversemblants les situacions realistes que reflecteix *¡Máquinas!*, per més que l'autor vulgui farcir-les d'una aurèola alegòrica per mitjà de la descripció acurada de l'escenografia.

Amb tot, si bé l'obra d'Orriols no s'escapa dels cànons dramàtics d'habitud, presenta una disposició formal que trenca amb els tres actes de rigor: Orriols proposa una escena de transició entre l'acte segon i el tercer intitulada «Los Marchadores del Hambre» que l'autor construeix, a través de les acotacions, com una alegoria comentada de la destrucció que provoca la guerra. Projectat en un teló de fons que ofereix una imatge simbòlica de la maquinària bèl·lica, Daniel, vestit amb la granota blava de l'obrer, s'erigeix en portaveu de l'autor i, tot i fer notar explícitament que la trama sentimental ha quedat subsumida dins del conflicte dels obrers, insisteix en el destí del proletariat com a carn de canó de la guerra a què aboca el capitalisme cec:

El mundo azul se agita. Aires de tempestad  
cruzan de polo a polo. Vibra la Humanidad  
movida por las ansias de mejorar su suerte,  
y el Orbe se prepara para el gran duelo de la muerte.  
(*Sube el telón alegórico y aparece el puerto.*)  
Ya brilla, entre chispazos, la América latina;  
en el lejano Oriente se despereza China;  
la India es un hormiguero de encendidas pasiones;  
caen imperios, coronas, leyes, instituciones;  
se abren las nuevas rutas para la Humanidad  
y un nuevo sol ya apunta con luz de libertad.

Pero ellos, los altivos domadores de oro,  
 nada ven que no sea su preciado tesoro.  
 Aún sueñan con sus viejas conquistas imperiales  
 y, entre brillar de espadas y canciones marciales  
 pretenden repartirse la tierra y el poder:  
 Arden en locos fuegos sus altas fundiciones  
 y surgen por millones,  
 invadiendo la tierra, fusiles y cañones,  
 que son la ley suprema de su razón de ser:  
 Pero las autocracias cumplieron su destino.  
 El pueblo ya ha encontrado su ley y su camino  
 y, aunque ellas no lo vean desde sus altas cumbres,  
 desfilan por los llanos las tristes muchedumbres  
 en busca de una Tierra de promisión.  
 En el cráter resuena la voz de la razón.  
 Y del aula, del campo, del taller, de la mina,  
 la hola humana se nutre, su clamor se avecina.  
*(Por el foro, de izquierda a derecha, cruza una muchedumbre de obreros sin trabajo entre ellos mujeres y niños —algunos de pecho—, Marchadores del Hambre que, ostentando unos carteles llevados con dos palos y en los que se lee «Paz y Trabajo», «queremos pan», avanzan silenciosos hacia la ciudad.)*  
 Son los pobres, los parias arrancados del tajo  
 que el dolor hizo hermanos. Quieren paz y trabajo.  
 Sus falanjes aumentan por días. Son millones  
 los hombres desplazados; anegan las naciones.  
 Marchadores del Hambre de todos los senderos,  
 no quieren ser mendigos. Pretenden ser obreros.  
 ¡Pero es tarde! Las máquinas de paz yacen en tierra  
 y en su lugar se yerguen las máquinas de guerra.  
*(Se oye dentro un redoble de tambores que se mantiene hasta el final.)*  
 ¡No oís?... Atruenan al Mundo redoblar de tambores.  
 ¡Es la guerra que viene entre rojos albores!...  
 ¡Es la guerra! ¡Es la guerra! ¡El gran drama mundial!  
 En lontananza apuntan sus bélicos fulgores.  
 ¡Agrupémonos todos, que es la lucha final!...  
*(Alza el puño en alto y coe el)*

Telón <sup>56</sup>

La resposta positiva que el públic dispensà a *¡Máquinas!* —el muntatge assolí més de cinquanta representacions— fou molt més matisada per la crítica.<sup>57</sup> En general, no qüestionà la tesi social i antibèlica de la peça, ni deixà d'observar que l'autor havia emprat l'efectisme teatral amb destresa a fi de captar l'emotivitat del públic, però sí que discutí la seva forma dramàtica versificada i rebaixà l'afiliació genèrica de l'obra. En aquest sentit, Joan Vallespinós creia encertat l'intent d'iniciar un teatre revolucionari, renovador, per bé que retreia la «longetivitat» i el to «mitinesc» de la versificació perquè alientien l'acció.<sup>58</sup> D'altra banda, Domènec Guansé considerà que *¡Máquinas!* era un «melodrama de circumstàncies» que havia agraat al públic de l'estrena, car contenia escenes «molt diverses i patètiques» i els seus versos «fàcils, més teatrals que vera-

ment poètics» eren salpicats «amb pinyols ben trobats, amb frases efectistes que espeteguen com a cops de fuet».<sup>59</sup>

La nota discordant a una recepció condescendent de l'obra d'Orriols la protagonitzà, de nou, l'anònim cronista teatral del *Boletín de Información CNT-AIT-FAI*, el qual reduí *¡Máquinas!* a una successió de quadres versificats «con facilidad pasmosa» protagonitzats per uns personatges que no feien altra cosa que argumentar deduccions lògiques, sense cap originalitat.<sup>60</sup> La intenció noble de l'autor i els seus ideals pacifistes no esdevenien, a parer seu, els més recomanables en aquells moments. Malgrat aquestes crítiques, reconeixia que l'obra arribava al cor del poble, perquè era representada amb cura i amb unes decoracions atractives, encarregades expressament pel Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la CNT, i venia a demostrar l'atenció del sindicat confederal per dignificar el teatre.<sup>61</sup>

Una altra de les obres que reflectia les tensions entre el capital i els treballadors era *Temple y rebeldía*, d'Ernesto Ordaz Juan, estrenada el 30 de gener de 1937. Desconegut en els cercles teatrals, Ordaz era un dirigent de la CNT valenciana que havia donat a conèixer la seva obra —i alguna altra— a Castelló de la Plana, València i Alacant.<sup>62</sup> L'estrena a l'Apolo passà molt desapercebuda —incomprensiblement— per la crítica teatral. Tan sols *El Noticiero Universal* en publicà una valoració que adjectivava la peça de «vibrante y enérgica».<sup>63</sup> *Temple y rebeldía* concretava la lluita entre el capital i el treball en el personatge simbòlic de Román, síntesi de l'honradesa, la dignitat, la companyonia, el coratge i el treball de la classe proletària. El drama social que vivia Román es completava, segons el crític del rotatiu esmentat, amb un altre de signe familiar que dotava de sensibilitat i humanisme l'obra. Ordaz no s'aturava en els detalls, que haurien pogut donar més força i consistència a l'acció, sinó que anava de dret a «la idea matriz, sin titubear, con retazos de oratoria efectista cual corresponde al estado de situación de los personajes, desarrollando su tesis con arrogancia, firmeza y sinceridad, llevados a la escena con gran oportunismo en estos momentos de transformación social que vivimos».<sup>64</sup>

Les conseqüències nefastes de la moral burgesa i el triomf d'una moral nova eren retratades, amb tebiors melodramàtiques, a *No quiso ser madre*, de Pedro Teixidó Elias, l'estrena de la qual, el 7 d'agost de 1937, passà absolutament desapercebuda per a la crítica.<sup>65</sup> Ambientada en tres moments diferents —al desembre del 1935, al febrer del 1936 i al setembre del mateix any—, corresponents als tres actes, presentava l'evolució d'una família de la burgesia financera que aspira a accedir a l'aristocràcia per mitjà del casament de conveniència de la seva filla Fermina. Els interessos dels seus pares es veuen amenaçats pel fill primogènit, Daniel, que, contra el seu consentiment, s'ha fet advocat comunista, ha fugit de casa i s'ha casat d'amagat amb una noia pobra i treballadora. Com a contrapunt, la filla, educada en la frivolitat i l'esnobisme, està decidida a acceptar la boda de conveniència per coronar les seves ambicions, malgrat que ha quedat prenyada d'un pintor que l'estima. L'àvia Margarita, conscient de tot el que ha passat, evita que la seva néta consumeixi l'avortament i l'engany.

La situació revolucionària del darrer acte capgira totes les previsions d'una manera precipitada: la filla ha tingut la criatura, però aquesta ha mort a causa del part, la família ha perdut la seva fortuna, i el pare ha estat a punt de ser afusellat per feixista. L'àvia, que ja els havia advertit profèticament de la seva ceguesa, els retreu que l'infortuni és la conseqüència de les seves dèries de grandesa nobiliària. L'arribada de Daniel, convertit en un líder revolucionari, permet una recon-

ciliació aparent que no hauria estat possible sense els canvis produïts per la revolució. Perquè Daniel no sap, encara, que la seva germana va morir a conseqüència del part. I serà el pintor desenganyat qui, cridat per l'àvia, li ho revelarà. La moralitat de l'obra és clara: els somnis de grandesa, els fruits d'una societat embrutida de vicis i luxes poden dur a crims morals d'aquesta categoria. La traca patètica final deixa entreveure com els pares de Daniel són incapaços de comprendre el que han fet i, preocupats per un honor i una dignitat hipòcrites, continuen cecs davant la realitat. És el seu fill Daniel, el pintor, i l'àvia, els que els adverteixen de la societat nova que neix amb la revolució:

DANIEL: [...] Abrid los ojos a la realidad. La carcomida base de la sociedad aristocrática se ha venido al suelo por el empuje de una nueva sociedad más justa, más noble y más digna. Aquella sociedad hecha de privilegios y de castas ha desaparecido para siempre de España.

MARGARITA: Muy bien, Daniel. ¡Tú sí que eres de mi raza!

CLOTILDE: Pero... ¿y el honor?

ARTURO: ¿Y nuestra dignidad?

DANIEL: ¿Pero padres, ante la idea del honor, de esa palabra hueca renunciáis al cariño de un ser que nace que es sangre de vuestra sangre? ¿A tanto llega vuestra ceguera, vuestra incomprensión?

JORGE: ¡Basta, Daniel! ¡Ya ves que es todo inútil! Ni ante la muerte de la hija a quien la naturaleza castigó tan duramente porque *no quiso ser madre*, ni ante el pequeño que nace han podido reaccionar. Ha podido en ellos más su egoísmo, la falsa idea del honor, que el amor a sus hijos. ¡No son tus padres, Daniel, son la representación exacta de esta sociedad inhumana e injusta por culpa de la cual estamos combatiendo; y lo más terrible no es la misma lucha, si no el convencimiento de que para hacerle[s] comprender la razón, no hay otro camino que aplastarlos. Vine aquí dispuesto a transigir en todo, era como una ofrenda a la única mujer a quien quise con toda mi alma y que tanto daño me hizo no por su culpa sino por la mala educación que vosotros le disteis injertando en su juventud vuestro egoísmo y el alma corrompida de vuestra sociedad. Ya no transijo, contra la estulticia, intransigencia. Entregadme a mi hijo; si no lo hacéis inmediatamente os denuncio como asesinos de vuestra hija.

MARGARITA: No, tú no lo harás, Jorge, eres demasiado noble para ser delator.

JORGE: De todo soy capaz antes que consentir que mi hijo quede en manos de gentes sin conciencia ni corazón.

MARGARITA: ¿Tú crees que yo lo tengo? ¿Sí, verdad? Pues vete a luchar por tus ideales, son muchos los hijos que tienes que defender, del tuyo no te preocupes que aquí estoy yo. Vosotros a cumplir con vuestro deber, luchad con todo entusiasmo hasta llegar al fin. Si ellos no comprenden la razón, si siguen tan ciegos como hasta ahora, peor para ellos. Jorge, marcha tranquilo, que lo mismo si vuelves que si sucumbes en la lucha yo te juro, por la que tú tanto has querido y yo también, que tu hijo no será un muñeco, ¡será un hombre! <sup>66</sup>

L'estrena absoluta d'*España en piel*, d'Álvaro de Orriols, el 10 d'abril de 1937, constituïa el primer assaig per incorporar el teatre a la revolució i convertir en matèria dramàtica les circumstàncies històriques generades a partir del 19 de juliol.<sup>67</sup> Era una peça escrita a cop calent que l'autor de *Máquinas!* oferia com un «crit de guerra» que respongués al moment revolucionari i transmetés a la rereguarda l'heroisme de la lluita i la necessitat de la unitat antifeixista.<sup>68</sup> Amb aquest «reportaje escénico de la Revolución española», subtítol de la peça, Orriols posava el seu teatre politicosocial, seguint el model rus, al servei de la guerra i la causa republicana: *España en piel* volia ser un teatre «de» i «per a» la guerra.<sup>69</sup> Una aposta que, en un principi, no seduí gaire els dirigents del Comitè Econòmic del Teatre, que s'ho repensaren dues vegades abans d'autorit-

zar-ne l'estrena, perquè creien que el públic no desitjava veure trinxeres i bombardeigs a escena, sinó que volia, simplement, divertir-se.<sup>70</sup>

L'acció d'*España en pie* es remunta als dies previs de l'esclat bèl·lic i revolucionari. Els poders fàctics d'un poble de la Castella rural es preparen per fer un cop d'estat com a resposta al triomf del Front Popular en les eleccions del febrer del 1936. Els representants locals d'aquests poders —l'alcalde, el sacerdot del poble veí i el sergent de la Guàrdia Civil— visiten el Padre Andrés, un capellà de bona jeia, i li exposen el seu pla per implantar amb la força de les armes un règim totalitari que garanteixi l'ordre, la religió i la propietat. El Padre Andrés apel·la a la força moral dels vots obtinguts per l'esquerra i es nega, des de la seva convicció de pacifista i religiós, a instal·lar metralladores a la torre de l'església. No sols es mostra contrari a ser còmplice d'una lluita fratricida, sinó que fins i tot acull a casa seva Jesús Roldán, un diputat comunista, quan és perseguit amb traïdoria per la Guàrdia Civil.

Cristo Rojo, el dirigent sindical del poble, comunica als seus correligionaris que ha esclatat un moviment insurreccional que pretén d'acabar amb les justes reivindicacions populars i, amb el suport del clergat i dels militars, salvar el seu poder i els seus privilegis. Cristo Rojo reconeix que



Les actrius de la companyia Vila-Darí treballaren per a les milícies, el 7 d'octubre de 1936.

Fotografia de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

(Pérez de Rozas)



sempre havia predicat el bé i havia confiat en un triomf pacífic dels humils, però, aleshores, era «la hora del odio y del rencor».<sup>71</sup> Detingut per la Guàrdia Civil, Jesús Roldán li pren el relleu i commina tots els obrers a abandonar les rivalitats i a unir-se per defensar la llibertat:

Todos somos obreros; todos somos hermanos. El enemigo es fuerte y su odio lo compartimos todos por igual. Pensad que su triunfo sería el aplastamiento definitivo de nuestras libertades. Porque en este momento cumbre de la historia de España no luchan dos partidos, no riñen dos fracciones: se debaten dos mundos antagónicos, dos civilizaciones. Y nuestra lucha adquiere grandeza universal.<sup>72</sup>

Tant el sindicalista Cristo Rojo com el comunista Juan Roldán agraeixen al Padre Andrés que ajudés la causa del poble i socorregués els ferits en els moments decisius. Abans de lluitar desesperadament contra els feixistes que arriben al poble, Cristo Rojo declara al Padre Andrés que ell i els seus homes lluiten per un ideal de bondat, justícia i pau i que, si s'han vist abocats a una guerra bestial, ha estat pel deure que tenen de defensar-lo. Quan els feixistes entren al poble, el Padre Andrés intenta de salvar la vida dels seus feligresos, però els militars sembren els robatoris, les violacions i els afusellaments sense cap commiseració. Davant d'aquesta barbàrie, el Padre Andrés enarborava la seva fe en el Crist dels pobres i denuncia l'actitud de l'Església oficial que beneeix els feixistes. La seva indignació s'acreix amb la descoberta de l'espectacle horrible dels homes del poble afusellats.<sup>73</sup> Entre aquests homes, hi ha Cristo Rojo, que apareix crucificat i il·luminat per una llum roja, en una imatge que acaba d'explicitar la identificació amb el fill del déu cristià. El capellà bon jan es plany que els feixistes, en nom d'aquest déu, hagin convertit Espanya en un camp de desolació i de mort, i finalment retroba en la imatge del Cristo Rojo la veritat de la seva fe.<sup>74</sup>

L'acció del darrer acte canvia d'escenari i se situa a Madrid en un quarter d'intendència de les milícies comunistes. Roldán, ara comissari polític del cinquè batalló, hi duu un camió ple de municions russes i comenta als milicians com el poble ha anat organitzant la resistència contra els feixistes i ha aconseguit que el món se sorprengués per la gesta espanyola, en què Europa es jugava la llibertat:

La masa proletaria universal se pone a nuestro lado. De más allá del mar nuestros hermanos de raza, los nobles mejicanos, nos mandan su ayuda generosa. Y, desde el otro extremo de nuestra vieja Europa, Rusia, la inmensa Rusia, la Rusia libertada, nos saluda con su puño gigante y nos dice: «Luchad, hermanos oprimidos, luchad por vuestra libertad, que el corazón del pueblo ruso, a través del espacio, late al lado de España.» No, camaradas, no. Ya no somos aquel pueblo indefenso de los primeros días. Ya vamos siendo fuertes, ya podemos medir nuestro poder con el dragón fascista. Ya podemos vencerle, amigos míos. ¡Que venga hasta Madrid! ¡Que se acerque a sus puertas...! ¡Madrid será la tumba del Fascismo!<sup>75</sup>

Roldán es retroba en aquest quarter les nétes del Padre Andrés, evacuades dels pobles del front, després de la mort del seu oncle assassinat pels feixistes perquè s'oposà als seus crims. Cansades de tanta barbàrie, les dues joves decideixen lluitar, amb les armes a la mà, contra els feixistes i, mentre els milicians entonen «La Internacional», conviden altres dones a seguir l'afirmació de La Pasionaria: «España prefiere morir de pie a vivir de rodillas».<sup>76</sup> L'exaltació de la resistència activa en la defensa de Madrid té un dels clímax —resultat al·legòricament a la manera de *¡Máquinas!*— en una escena de transició en què Roldán, vestit de milicià, sobre un teló de

fons roig amb cartells propagandístics dels diferents partits i sindicats antifeixistes, recita un poema abrandat que s'adreça als pobles d'Espanya i que té com a tornada la coneguda consigna del «¡No pasarán!»:

¡No! ¡No hay caminos! Ya se han cerrado.  
Nuestras milicias los han cortado  
y sus muchachos gritando van,  
el puño en alto y el gesto airado:  
¡¡No pasarán!!

Este es el grito. Horra y huraña  
la tierra nuestra vibra en su entraña.  
¡Quiere ser libre! Sobre el volcán  
forjad la gesta, pueblos de España.  
¡¡No pasarán!! (...)

¡Somos el pueblo! Y en la contienda  
hacer sabremos que el mundo entienda  
que ya los pueblos hoy no se dan.  
Ni hay quien los compre ni hay quien los venda.  
¡¡No pasarán!!

*(Sube el telón corto y aparece el cuadro plástico de una trinchera. Unos milicianos disparan en actitud heroica; otros, caídos en la lucha, yacen sobre los sacos, cajones y pertrechos de guerra. Por un lateral avanza un tanque hacia la trinchera. En ella ondean unas banderas proletarias. Todo ello enmarcado en un óvalo e iluminado por un lado con luz azul y por el otro con luz roja. Las figuras procurarán, con su inmovilidad, dar la impresión de un cuadro.)*

Sereno y fuerte, juramentado,  
el pueblo en armas se ha levantado.  
Todos los puños prestos están  
a alzarse al grito que hoy es sagrado:  
¡¡No pasarán!!

Y ante ese grito de España entera  
sirva de ejemplo la madre obrera,  
la que a sus hijos, cuando se van,  
sin una lágrima, firme y austera,  
les dice: «Vete. La Patria espera.»  
¡¡No pasarán!!

Y cuando un pueblo se alza titán  
y cuando un grito se hace bandera,  
ya no hay quien tuerza su invicto afán.  
Caiga el que caiga, muera el que muera,  
¡¡no pasarán!!<sup>77</sup>

L'acció del darrer quadre té lloc en una posició avançada de les milícies en el front de la Casa de Campo de Madrid. Els milicians i les milicianes, d'entre les quals hi ha les nétes del Padre Andrés, comenten l'esforç dels combatents internacionals i republicans que lluiten, en territori espanyol, per la llibertat del món; l'empenta de les milícies catalanes i basques, i les victòries

aconseguides per les forces republicanes.<sup>78</sup> En l'endemig d'un bombardeig d'una gran magnitud, que permet una exhibició dels mitjans escenogràfics —obra de Salvador Sabatés, Josep Castells i Amichatis—, els milicians contemplen els efectes destructors i criminals de les bombes i es planyen de tanta barbàrie, tot somniant «patria sin clases, donde la explotación del hombre por el hombre no pueda darse ya».<sup>79</sup> Quan el bombardeig s'apaivaga, la jove miliciana, néta del Padre Andrés, avança cap al centre de l'escena i recita un «Canto al Madrid heroico», amb el puny enlaire.

Greument ferit, Juan Roldán exhorta els seus companys a emprendre el contraatac per aturar l'ofensiva feixista. Abans d'expirar, Roldán encara demana que el poble s'agermani tant en la guerra com en la pau i que tingui sempre present que la llibertat i la pau han de ser, en peu d'igualtat, per a tothom. La mort melodramàtica de l'heroi coincideix amb el retorn triomfant dels milicians que, bo i arborant la bandera comunista i anarquista, anuncien que han aturat l'ofensiva en tots els sectors. La miliciana enamorada de Roldán reacciona davant del dolor i incita els seus companys a lluitar sense defallença fins al triomf final o la mort. Tots enlairen els punys i, entre voleiar de banderes, s'inicien els primers compassos de «La Internacional» mentre cau solemnement el teló.

La nova obra d'Orriols accentuava el to discursiu i didàctic de *¡Máquinas!* i supeditava el desenvolupament de l'acció i la caracterització dels personatges a l'exposició de les raons de la lluita antifeixista i a l'exaltació de la resistència. Com en el cas de *¡Máquinas!*, però també com el de *Rosas de sangre* o el poema de la República,<sup>80</sup> Orriols demostra a *¡España en pie!* una habilitat remarcable a l'hora de tesar les fibres emocionals del públic coetani amb l'exposició de les raons de la lluita i la descripció de les barbaritats perpetrades pels feixistes, ni que sigui per mitjà de tècniques manllevades del fulletó o del melodrama.<sup>81</sup> La tosca incrustació en l'acció del drama de fragments discursius o de poemes sencers que esquerden la versemblança d'unes situacions pretesament realistes devia comptar amb la complicitat d'un públic avesat a aquesta mena de convencions.<sup>82</sup> Fos com fos, l'obra d'Orriols assolí més de dues-centes representacions, una xifra que denota l'èxit extraordinari de públic i la impressió fonda que causà entre els espectadors barcelonins.<sup>83</sup> L'intent de reflectir les circumstàncies bèl·liques amb el propòsit d'inflamar la moral de la resistència antifeixista, l'adaptació d'uns models teatrals fressats a una expressió dramàtica d'agitació i propaganda i l'èxit de recepció que va merèixer pel públic barceloní el fan, en suma, un dels textos més destacats d'aquest primer període.

María Luz Morales qualificà *¡España en pie!* com una successió d'escenes que reflectien «màtices» de la revolució generada com a conseqüència de la insurrecció militar.<sup>84</sup> Orriols hi demostrava, amb una certa dignitat i una habilitat tècnica notable, el seu temperament innegable d'autor dramàtic, però, per falta de distanciament entre la realitat i la ficció i de perspectiva històrica, l'obra no podia considerar-se artísticament reeixida:

Para llevar al teatro los sucesos que vivimos es aún demasiado pronto. Si suceden, ante nuestros ojos, en la realidad; ¿no tendrá ésta, siempre, mayor fuerza que la ficción? Además, falta la perspectiva para observar, y luego tamizar; hasta convertir lo visto y lo sentido en obra de arte. Por eso —y por otras cosas— no puede, claro, calificarse de obra de arte la estrenada en Apolo, si bien es justo señalar que el diálogo es fluido y elegante, vibrantes los conceptos, punzantes las ironías, y que las estampas o cuadros sueltos que la componen, están trazados con evidente conocimiento de la técnica teatral.<sup>85</sup>

A diferència del Teatre Apolo, la programació del Barcelona en aquest primer període, a cura de la companyia de comèdies de Manuel París, es basà en la reposició d'obres del repertori còmic (*Dueña y señora*, de Leandro Navarro i Adolfo Torrado, *¡Qué hombre tan simpático!*, de Carlos Arniches, Antonio Paso Cano i Antonio Estremera, i *La prisionera*, d'Édouard Bourdet), en algunes estrenes de peces escrites i estrenades amb anterioritat a l'escena de Madrid (*Tabaco y cerillas*, d'Antonio Paso i Enrique Fernández Gutiérrez-Roig [26-08-1936], *La bola de plata*, d'Antonio Quintero i Pascual Guillén [4-09-1936], *S. S. (Servicio Secreto)*, d'Antonio Estremera i Rafael García Valdés [25-09-1936], *¡Qué solo me dejaste!*, d'Antonio Paso Díaz i Emilio Sáez [10-10-1936]), en peces còmiques (*¡Ay, mamá Inés!*, o *la casa de la felicidad*, de Pedro M. Alcántara [5-12-1936], *El almirante Centollo*, de José de Lucio [26-12-1936] i, excepcionalment, en un drama: *Imagineros*, d'Ángel Lázaro [11-11-1936]).<sup>86</sup>

La primera estrena de la temporada revolucionària era la desafortunada comèdia frívola *Tabaco y cerillas*, del tàndem Antonio Paso i Enrique Fernández Gutiérrez-Roig.<sup>87</sup> Plena de tòpics, jocs de paraules, acudits fàcils, trucs teatrals, tipus madrilenys, llenguatge castís, etcètera, com en la major part de les peces escrites a duo per comediògrafs menors, *Tabaco y cerillas* tenia una trama sentimental intranscendent i sense cap novetat: la filla formal d'una estanquera festeja un aristòcrata per salvar la seva eixelebrada germana d'una temptativa d'adulteri. La comèdia és una rècula d'equívocs que acaben amb un final a prova de tota moralitat: la filla casada de l'estanquera retorna a la llar marital i, en una ostentació d'interclassisme, la filla soltera és sol·licitada en matrimoni pel noble que havia festejat. Tot un exemple, com reconegué la crítica, del decalatge entre el discurs revolucionari i la pràctica teatral, entre l'organització socialitzada i la desorientació estètica en la programació dels teatres, un decalatge que no feia altra cosa que allunyar el públic del Teatre Barcelona.

*La bola de plata* es publicità com una obra dels populars autors Antonio Quintero i Pascual Guillén, estrenada abans a l'escena madrilenya i presentada pocs dies després de *Tabaco y cerillas*.<sup>88</sup> A parer de Guansé, es tractava d'una comèdia «d'embolic» que, escrita amb traça, teixia «un seguit d'escenes còmiques, sentimentals i melodramàtiques» i atreia l'interès del públic.<sup>89</sup> María Luz Morales coincidí en el fet que aquesta «comedieta blanca» era ben escrita, reflectia la gràcia i l'enginy dels autors, i feia passar una bona estona al públic, com advertí unànimement tota la crítica.<sup>90</sup> Però lamentava que repetís els tòpics característics de les seves obres anteriors i que reiterés l'enutjós tema fulletonesc dels fills que desconeixen els seus pares i dels pares que no troben els seus fills —«viejó lastre folletinesco, inadmisible en momentos de inquietudes tan vivas y palpitantes como las de hoy».<sup>91</sup> Andreu A. Artís, en canvi, apuntà que es tractava d'una comèdia «digna» i «senzilla» amb moments d'emoció i de comicitat que entretenien el públic.<sup>92</sup>

La valoració més dura aparegué en les pàgines de *Treball*, en què el crític anònim de l'òrgan socialista unificat considerà que *La bola de plata* esdevenia, en el fons, una comèdia més del duet Quintero i Guillén, una repetició de les obres que els havien donat popularitat fins aleshores.<sup>93</sup> Valia per passar l'estona, però no era pas un gènere que encaixés amb l'hora històrica del moment. Segons aquest crític, el Comitè Econòmic del Teatre no podia limitar l'assaig revolucionari que havia endegat a l'aspecte merament econòmic, sinó que tenia el deure de posar tots els esforços per renovar els repertoris. Com a mesura provisòria, calia escollir, d'entre el teatre català i espanyol, aquelles obres que fossin d'«un contingut adient a l'esperit d'aquest moment

històric».<sup>94</sup> Si més no, mentre s'esperava que la mateixa transformació social donés lloc a una nova generació d'autors, que serviria per desempallegar-se de «les carrincloneries d'aquests explotadors de la imbecilitat pública».<sup>95</sup>

La comèdia d'espionatge *S. S. (Servicio Secreto)*, d'Antonio Estremera i Rafael García Valdés, fou presentada com una obra contra la guerra.<sup>96</sup> Aquest podia ser un reclam que dignifiqués un producte deliberadament comercial com el que havien escrit Estremera i García Valdés. La comèdia recollia, en efecte, els tòpics i els estereotips del gènere d'espionatge, amb ambientació en llocs exòtics i sobredosis melodramàtiques i sentimentals.<sup>97</sup> Elsa Estevens, feliçment casada amb el baró britànic Carlos Bellman, és sol·licitada per l'organització d'espionatge Servei Secret de Britània, coneguda amb les sigles SS. Contra la seva voluntat, i sota amenaces, ha d'integrar-se de nou en aquesta organització i acomplir una missió delicada: seduir un coronel austríac per esbrinar la fórmula d'un gas mortífer que, en cas de declarar-se la guerra, amenaça d'anul·lar l'exèrcit de Britània.

Com és previsible, les peripècies d'Elsa, plenes de situacions del tot inversemblants, acaben amb un final feliç que li permet de retrobar tots els seus éssers estimats. Però, abans, l'espia del Servei Secret de Britània ha d'afrontar una darrera prova: acusada d'alta traïció, és jutjada sumariíssimament pel tribunal de l'organització. Entre els membres d'aquest tribunal, hi ha el seu marit, el baró Carlos Bellman, de manera que la defensa d'Elsa fa possible de justificar l'abandó de la llar conjugal i elevar la seva gesta a la categoria d'heroïtat exemplar:

Yo maté al coronel von Hermann, que, efectivamente, ofreció delante de mí al Agente número uno la venta de su invento, y lo hice porque no creí sinceras las promesas de aquel hombre... Juzgué que era un malvado y un ambicioso desleal a su patria... Pensé que, efectivamente, nos daría a nosotros su fórmula, pero vendiéndosela también a su pueblo. Y entonces surgió ante mi cerebro excitado una trágica visión... Ese gas mortífero, que pudo ser el cruel privilegio de un país, iba a extenderse a todas las naciones beligerantes, y pueblos, y villas, y ciudades que irían desapareciendo destrozadas y carentes de toda vida... Hora tras hora, día tras día, Europa iría convirtiéndose en un montón de cadáveres que formarían una montaña llegando al cielo para que Dios se horrorizase de la perversidad de sus criaturas. Y ante esa visión espantosamente cruel ya no fui la espía del Servicio Secreto. Sólo fui mujer: ¡Una mujer!, y como tal mujer me sentí madre, hija y esposa, y quise defender a todas las esposas, hijas y madres de la tierra, porque en aquel informe montón de carne mutilada había palpitaciones de padres, hijos y esposos...<sup>98</sup>

La major part de la crítica observà la derivació melodramàtica i fulletonesca, la convencionalitat literària i l'oportunisme temàtic de *S. S. (Servicio Secreto)*.<sup>99</sup> Un ventall de valoracions negatives que es convertien en virtuts si l'obra aconseguia atreure al Teatre Barcelona «un públic propens a la sensibleria» que, tot acceptant el gènere com a tal, s'interessava pels temes de guerra i espionatge, de plena actualitat en aquells moments.<sup>100</sup> Precisament, el crític Lucas Cot creia que el més destacable de l'obra era l'escaiença que prenia en les circumstàncies coetànies i la curiositat que podria despertar en el públic.<sup>101</sup> Deutora del corrent cinematogràfic que, després de la Gran Guerra, s'havia inspirat en els temes d'espionatge, la peça tenia el mèrit també d'exposar un ideari pacifista per mitjà d'incidències patètiques —molt ben interpretades en el paper principal per Esperança Ortiz— que agradaven als espectadors.<sup>102</sup>

La paciència de la crítica s'esgotà amb *¡Qué solo me dejais!*, una farsa còmica de la factoria Antonio Paso i Emilio Sáez confegida a partir d'uns components de motlle: uns quants personat-

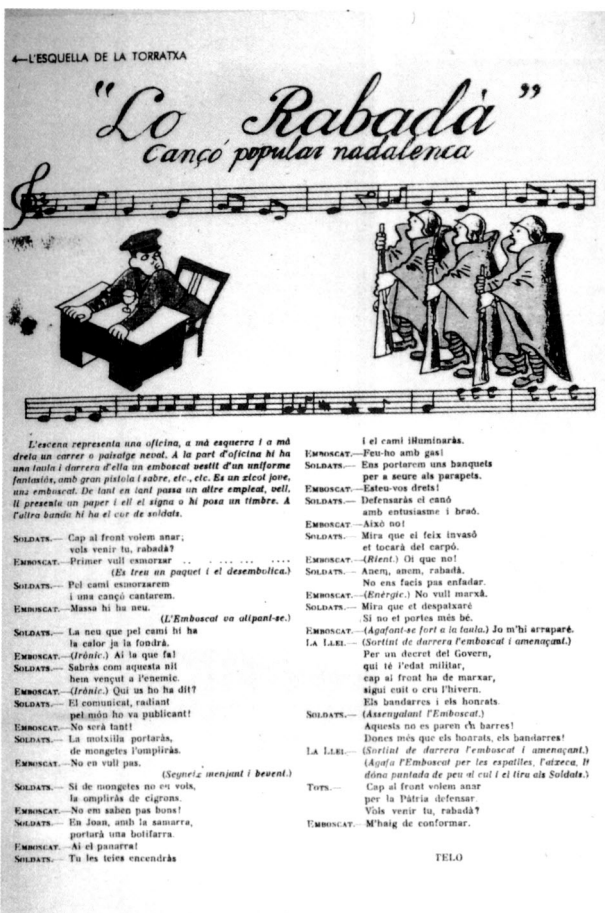
ges caricaturescos i arquetípics inspirats en el Madrid popular de l'època, una trama molt prima complicada fins a l'exasperació i tota una rastellera d'humorades, equívocs i sobreentesos, referències a l'actualitat i pinzellades costumistes que perseguien la hilaritat més descordada del públic.<sup>103</sup> Sense discrepàncies, els crítics la consideraren una peça absurda, plena de concessions als acudits i als jocs de paraules fàcils, que ho sacrificava tot per fer riure el públic i ho aconseguia.<sup>104</sup> L'estrena d'una farsa tan desbaratada com *¡Qué solo me dejas!* convidà Andreu A. Artís a assegurar que l'espectador que anés a veure-la al Teatre Barcelona li costaria de creure «al peu de la lletra» que s'havia iniciat una «nova era teatral» que havia de portar les inquietuds populars a l'escenari.<sup>105</sup> Paradoxalment, des de *Solidaridad Obrera*, es valorà de manera favorable la tasca de la companyia de Manuel París i es qualificà la peça de «limpia y graciosa astracanada», mentre s'advertia de la necessitat que, un cop avançada la temporada, les companyies perfeccionessin els conjunts i intentessin de renovar els repertoris i els mètodes de representació.<sup>106</sup>

Aquesta programació de comèdies intrascendents —que tanmateix aconseguien un nombre respectable de representacions—<sup>107</sup> tingué una única excepció: l'estrena absoluta del drama *Imagineros*, de l'escriptor gallec Ángel Lázaro.<sup>108</sup> La seva presentació al Teatre Barcelona fou elogiada, des de les plataformes cenetistes, com un exemple de la voluntat de renovació dels repertoris.<sup>109</sup> L'estrena vingué avalada per unes paraules de Gabriel Alomar que conceptuaven *Imagineros* com un drama simbòlic que representava el xoc entre dos mons antagònics: la Galícia cristiana, d'ascendència romana, i la Galícia que servava els rituals pagans.<sup>110</sup> Aquesta dualitat podia concebre's, com feia l'escriptor comunista alemany Guillem Tieze des de *Mirador*, com un enfrontament que reflectia la revolució coetània, des d'un doble punt de vista històric i actual, ja que mostrava dos estadis d'un mateix procés: «la revolució burgesa i la revolució proletària; una és la lluita contra el feudalisme catòlic de l'edat mitjana, l'altra, contra l'explotació sota el règim capitalista i la burgesia».<sup>111</sup>

Ambientada en una aldea gallega, la tragicomèdia *Imagineros* teixia, segons Tieze, una trama d'amor i passió, de mesquineses i hipocresies, en què el protagonista, un jove artesà d'imatgeria religiosa, era víctima de les supersticions, dels tabús i de l'explotació del seu entorn i, després de prendre'n consciència, esfondrava, amb un gest simbòlic, «un món vell i podrit».<sup>112</sup> Aquest caràcter simbòlic d'*Imagineros* no se li escapava a María Luz Morales, que en sabia valorar també la poeticitat, per bé que en qüestionava la tesi de fons: l'antagonisme entre la Galícia medieval cristiana i la cèltica pagana, paral·lela a l'oposició entre ànima i carn, aire i terra que sofriria en la seva pròpia pell el protagonista de l'obra, es resolia amb el triomf de les darreres:

La tesis del poeta —muy de este momento— otorga a la carne y a la tierra, la plena victoria, haciendo quedar triunfante —rotas las estatuas del imaginero— a la Galicia de paganía... Pártese, claro, de un principio un tanto convencional —ello es inherente a todas las tesis— pues lo que da a Galicia su gran riqueza vital es la convivencia, la fusión, de ambas Galicias, la medieval y la cèltica. Que es lo mismo que al protagonista Santiago le ocurre: su impulso sensual hacia la mujer tiene un valor y un interés, porque lo bestial queda mitigado, aureolado por lo espiritual, por lo místico.<sup>113</sup>

La crítica d'Andreu A. Artís tenia l'encert de vincular l'obra al drama rural espanyol que feia «exaltació del paganisme de la vida camperola» en la línia d'un Ramón María del Valle-Inclán i d'un Federico García Lorca.<sup>114</sup> Segons Artís, Lázaro s'hauria proposat també, com a poeta, de



L'esquella de la Torratxa (plana 4) del 7 de gener de 1938, que reproduïx la cançó «Lo Rabadà». Fotografia de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

«cantar el paganisme del poble gallec, oposant-lo als costums d'una falsa tradició catòlica», però el drama «terrible» que bastia presentava uns mòbils i uns accidents «puerils» i no tenia el suficient «alè dramàtic» per adquirir grandesa.<sup>115</sup> Així i tot, els seus valors lírics i les seves belles imatges demostraven, com era freqüent en el poeta, «la noble ambició d'escriure una obra poètica».<sup>116</sup>

La recepció poc entusiasta del públic degué ser la causa que *Imagineros* desaparegués de la cartellera més aviat del que s'esperava i que la companyia, especialitzada en el gènere còmic, tornés a mare amb el seu repertori acostumat.<sup>117</sup> La inflexió que podia haver representat *Imagineros* quedà del tot obliterada amb les estrenes d'una «joguina intranscendent» i una «comè-

dia d'embolic», com les anomenava Guansé, que es dugueren a terme en la fase en què assumí interinament la direcció de la companyia l'actor Ricard Fuentes: ¡Ay, mamá Inés!, o *la casa de la felicidad*, de Pedro M. Alcántara, i, tot seguit, *El almirante Centollo*, de José de Lucio.<sup>118</sup> Es tractava, fet i fet, de peces còmiques, lleugeres, que volien ser alegres i entretingudes i que es basaven en anècdotes simples o desorbitades —sobre les relacions conjugals, la primera, i els embolics d'una vídua enamorada d'un almirall, la segona—, diàlegs àgils i sovint picants, tipus de comicitat fàcil i molt de moviment escènic. La seva finalitat exclusiva consistia a divertir, a costa del que fos, el públic que assistia al Teatre Barcelona.<sup>119</sup>

A banda de la reposició d'algunes obres de Carlos Arniches (*Los caciques*), Jacinto Benavente (*Abuela y nieta*) o Enrique Jardiel Poncela (*Angelina o el honor de un brigadier*), les estrenes que oferí la mateixa companyia, dirigida pel primer actor Juan Bonafé, continuaren aquesta línia de peces còmiques intrascendents que es proposaven de divertir el públic, ni més ni menys, i que ho aconseguien per regla general: *La hermosura de la fea*, de Luis Fernández de Sevilla i Anselmo Carreño (24-02-1937); *El poeta de los números*, de Leandro Blanco i Alfonso Lapena (17-04-1937); ¡*Qué hija tienes, Benito!*, d'Antoni Vallescà; *Mi legítimo esposo*, de Gastón A. Màntua (16-10-1937), i *Las costillas de Roberto, o una morena y una rubia* (14-01-1938), de Felipe Pérez Capo. Del conjunt, la crítica més solvent en destacà, malgrat la seva manca d'originalitat, *El poeta de los números*, un «juguete escénico» enginyós, lleuger i divertit, que girava entorn de les aventures d'un pícaro modern, i secundàriament ¡*Qué hija tienes Benito!*, una comedieta hilarant en què un marit espavilat feia passar per filla la seva amistançada.<sup>120</sup> En canvi, si bé *La hermosura de la fea* es limitava a ser una obreta ben dialogada sobre els mèrits d'una dona lletja, *Mi legítimo esposo*, de Màntua, i *Las costillas de Roberto*, de Pérez Capo, dos autors experimentats, no afegien res de nou en la seva trajectòria i més aviat afeblien el seu prestigi.<sup>121</sup>

Comptat i debatut, durant aquest primer període, l'única estrena absoluta d'una peça teatral espanyola que —sense desestimar la reeixida acollida d'¡*España en piel*!, d'Orriols, i l'intent frustrat de recanvi de repertoris d'*Imagineros*, de Lázaro— s'inscriu en un projecte autènticament renovador, l'experiència del «teatre de masses» que dirigia Ramon Caralt fou *Riego (Estampas revolucionarias)*, d'Enrique del Valle. Estrenada el 24 de desembre de 1936 al Teatre Olímpia, l'obra es presentà com una successió de vuit estampes de l'època de Ferran VII, inspirades en el militar i polític asturià Rafael del Riego i plenes de visualitat i dinamisme.<sup>122</sup> El muntatge era interpretat per la mateixa companyia que anteriorment havia estrenat *Danton*, encapçalada per Josep Sancho, en el paper de Riego, i Jaume Borràs, en el de Goya, i secundada per un nodrit quadre flamenc.<sup>123</sup>

*Riego* evocava la figura, el temperament i l'entorn que visqué l'heroi liberal, amb tot de tipus, costums i episodis d'acusat pintoresquisme, que s'hi conjuminaven «amb mires a l'efecte escènic».<sup>124</sup> L'acció tenia lloc a la «pista de la sala», era interpretada per més de seixanta personatges —sense comptar-hi els nombrosos figurants— i s'acompanyava de cançons i danses de l'època de Riego.<sup>125</sup> La darrera estampa enllaçava la figura de Riego amb l'actualitat, per mitjà d'un suposat somni o visió de futur de l'heroi que albirava la imatge de la ciutat de Madrid en guerra —«entre penumbras estrépito de cañonazos, deslumbradoras llamaradas, aviones que caen, carros de asalto atascados».<sup>126</sup> Aquesta apoteosi final, d'un gran efecte espectacular, era el símbol del triomf de la llibertat per la qual havia lluitat Riego.



La diferència qualitativa entre el muntatge de *Danton* i el de *Riego* no passà per alt a la crítica. No sols hi havia un contrast entre la vàlua literària de l'obra de Romain Rolland i la d'Enrique del Valle, sinó que també es distingien per la seva adscripció al «teatre de masses».<sup>127</sup> Si en *Danton* ningú no la discutí, en *Riego* es posà en dubte, sobretot perquè l'espectacularitat del muntatge, la plasticitat, l'envergadura del moviment escènic i el nombre de personatges no eren uns requisits suficients per considerar el muntatge com una obra de «teatre de masses». Andreu A. Artís, escudat darrere del pseudònim «L'invisible», ho argumentava així:

Primerament, perquè no n'hi ha prou d'augmentar la comparsa i eixamplar l'espectacle per a donar al teatre categoria social. En el teatre de masses, la vastitud de l'escenari ha de permetre, precisament, donar categoria de protagonista a la massa, o sigui al poble. Aquest no ha de fer de cor, com en el teatre usual, sinó que hom l'ha de col·locar en primer pla. Si no és així, la definició de «teatre de masses» no té cap sentit.

Després aquest concepte de «massa» està subjecte, com tot, a la llei de la relativitat. Dues-centes persones, en un escenari usual, donen la sensació d'una multitud. En canvi, quan desfilen a parelles per la pista de l'Olímpia, no són sinó una manifestació migrada.<sup>128</sup>

Guansé també assegurà que l'obra no podia prendre's com «de masses» pel simple fet que hi havia molts personatges a escena, ja que, si fos així, bona part de les velles sarsueles espanyoles també serien *de masses*.<sup>129</sup> Calia, per tant, que l'obra captés «l'emoció del carrer, de les tragèdies del carrer, violentes i trepidants, a l'escena».<sup>130</sup> L'autor de *Riego* recollia del carrer únicament —com en les sarsueles vuitcentistes— «les coses pintoresques, l'alegria, l'epigrama», perquè la seva intenció era copsar, de la vida de *Riego*, «l'ambient pintoresc» i no pas l'emoció dramàtica i romàntica que suscitava. En conseqüència, les «estampes revolucionàries» tenien, per la seva presentació, un gran colorisme i plasticitat que n'accentuava el caire pintoresc en l'«apoteosi final tan fantàstica».<sup>131</sup>

Molt probablement, els costos elevats dels muntatges i, en un segon terme, la implicació en el projecte de membres vinculats al POUM degueren fer naufragar el «teatre de masses».<sup>132</sup> Però cal tenir en compte, així mateix, dues altres motivacions complementàries a les anteriors: d'una banda, el públic no demostrà un interès suficient per omplir el Teatre Olímpia d'una manera assídua i regular a fi d'assegurar un mínim de representacions de les obres estrenades que permetessin la continuïtat de la programació renovadora, i de l'altra, els dirigents del Comitè Econòmic del Teatre no estaven disposats a emprendre una renovació artística que, per molts èxits que els reportés en aquest aspecte, hagués de fer-se a costa de perdre-hi diners.<sup>133</sup>

## NOTES

1. La temporada socialitzada s'inicià el 15 d'agost de 1936 en deu teatres barcelonins: Poliorama, Romea, Espanyol, Nou, Apolo, Barcelona, Novetats, Victòria, Còmic i Circ Barcelonès, mentre que el Tívoli començà una setmana després, segons sembla, per les dificultats organitzatives que comportava una temporada d'òpera. De moment, ateses les circumstàncies, només feren funcions de tarda, si bé, més tard, es modificà l'horari i s'implantaren també funcions nocturnes.
2. Vegeu, sobre aquests i altres canvis en la programació inicial dels teatres, ARTÍS, Josep. «La vida del teatre a Barcelona», a *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*. Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1938, p. 149-154. Val a dir que delimitem la nostra anàlisi a la programació dels teatres que s'especialitzaren, d'una banda, en els gèneres de drama i comèdia, tal com eren concebuts aleshores, i, de l'altra, en les iniciatives renovadores del «teatre de masses» i del «teatre del poble». Per a la lectura dels textos, hem partit de la primera edició sempre que ens ha estat possible, amb el propòsit de fer-ne una interpretació al màxim d'ajustada al text escrit per l'autor en el període creatiu més proper al temps de l'estrena. Quan no s'han conservat els textos en la versió publicada, ens hem basat en la recepció que en féu la crítica més solvent. En nota a peu de pàgina, doncs, indiquem la referència completa del text publicat de partença, sempre que s'hagi conservat i, en canvi, ens remetem a la informació de la crítica quan no ha estat possible de llegir-lo, sigui perquè no se'n conserva cap exemplar o perquè s'ha perdut.
3. Una bona evocació del sistema de «companyies», del seu funcionament i de la seva «metodologia» de treball es pot trobar en les memòries de l'actor Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate, 1992, especialment les p. 149-246.
4. Uns altres autors aplaudits foren Enrique Suárez de Deza o Francisco Serrano Anguita, l'obra dels quals reflecteix la influència de la comèdia benaventina. Abundà també la programació de peces de nombrosos comediògrafs (Enrique García Álvarez, Antonio Paso Cano, Joaquín Abati, José de Lucio, Ricardo González del Toro, Antonio Quintero i Pascual Guillén, entre d'altres), que gaudien d'una certa popularitat llavors, però l'obra dels quals té una volada molt menor en relació amb la d'un Carlos Arniches o d'un Serafín i Joaquín Álvarez Quintero. Quedaren censurats, per raons ideològiques òbvies, autors com ara Eduardo Marquina, José María Pemán, Pedro Muñoz Seca i, més tard, el mateix Carlos Arniches. Vegeu, sobre el teatre que es féu en la zona ocupada pels feixistes (els autors esmentats i, entre d'altres, Luis Escobar, Joaquín Calvo Sotelo, Agustín de Foxá, Juan Ignacio Luca de Tena, Manuel Machado, Luis Rosales, Adolfo Torrado, Gonzalo Torrente Ballester), RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. «La literatura fascista durante la guerra civil, 1936-1939. El teatro», a *Literatura fascista española*, vol. I. Madrid: Akal, 1986, esp. les p. 251-266; CRISTINA GARCÍA ÁLVAREZ, María Teresa. «El teatro de la zona nacional durante la guerra civil española, 1936-1939. Notas para su historia», *El Basilisco* (Oviedo), n. 6, 1990, p. 53-68, i *Ídem*, «Desde la otra orilla», *Primer Acto*, n. 247, gener-febrer de 1993, p. 59-65. Sobre el cas «especial» de Carlos Arniches, vegeu DIAGO, Nel. «La etapa argentina de Carlos Arniches», i RÍOS, Juan A. «El padre Pitillo y la guerra civil», a *Estudios sobre Carlos Arniches*, edició a cura del darrer: Alacant: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Diputació d'Alacant, 1994, p. 199-213 i 215-229, respectivament, i SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria. *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998, p. 27-60.

5. Vegeu, pel que fa a les valoracions coetànies d'un dels crítics més importants de l'escena del moment, DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936», *Hora de España*, n. XVI, abril del 1938, p. 13-52, i *Ídem*, *El teatro español de 1914 a 1936. Artículos de crítica teatral*. Mèxic: Joaquín Mortiz, 1968. 5 volums, subtitulats respectivament: «Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos de siglo», «El teatro poético», «El teatro cómico», «La tradición inmediata» i «Elementos de renovación». D'entre els estudis sobre la dècada dels anys vint i dels trenta del teatre espanyol, vegeu-ne CASTELLÓN, Antonio. «Proyectos de reforma del teatro español 1920-1939. Los nuevos dramaturgos», *Primer Acto*. Madrid: gener del 1975. N. 176, p. 4-13; reproduït, en apèndix, a *Ídem*, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymion, 1994, p. 217-240; FUENTES, Víctor. «Por un teatro nacional-popular», a *La marcha del pueblo en las letras españolas 1917-1936*, p. 119-144; DOUGHERTY, Dru. «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20», a *2 ensayos sobre teatro español de los 20*. Múrcia: Universidad de Murcia, 1984, p. 85-156; BERENGUER, Ángel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988; DOUGHERTY, Dru i VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990; LENTZEN, Manfred. «En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta», a *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Vol. III. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 43-51; DOUGHERTY, Dru i VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997; AGUILERA SASTRE i AZNAR SOLER. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967), especialment les p. 85-362; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. «La otra vanguardia histórica: cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926-1939)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Boulder, Colorado. Vol. 24, n. 1-2 (1999), p. 243-268; IGLESIAS SANTOS, Montserrat. «La II República y el teatro renovador. La búsqueda de un nuevo público para una nueva dramaturgia», *ADE Teatro [Madrid]*, n. 77 (octubre del 1999), p. 51-61; MANTEIGA, Roberto. «Hacia un teatro popular: la tradición "agit-prop" y el teatro español durante los años de la Segunda República», *Letras Peninsulares*. Charlotte, Carolina del Nord: tardor del 1999. N. 12/2, p. 217-226, i GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa. *Perfiles críticos para una historia del teatro español: «La Voz» y «La Libertad», 1926-1936*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000. Sobre l'escena madrilenya del període bel·licorevolucionari, vegeu MARRAST, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62, 1978, p. 15-103; MONLEÓN, José. «El Mono Azul». *Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*. Madrid: Ayuso, 1979, p. 167-294; MUNDI, Francisco. *El teatro de la guerra civil*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, p. 35-42; COLLADO, Fernando. *El teatro bajo las bombas*. Madrid: Kaydeda, 1989; OLIVA, César. «El teatro español durante la guerra civil», a *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989, p. 3-66; GONZÁLEZ, Luis M. «La escena madrileña durante la II República (1931-1939)», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*. Alcalá de Henares: juny-desembre del 1996, n. 9-10; i AZNAR SOLER, Manuel. «El teatro en Madrid durante la Guerra Civil española», a *Literatura y Guerra Civil. Madrid, 1936-1939*. Edició a cura de José Esteban i Manuel Llusia (Madrid: Talasa, 1999), p. 101-110.

6. De fet, la inèrcia establerta provenia de temps enrere, vist que Benavente, els germans Álvarez Quintero i Arniches —com també Pedro Muñoz Seca— eren autors plenament consagrats en l'escena madrilenya prè-republicana, en la qual gaudien del nombre més gran d'èxits comercials. Vegeu DOUGHERTY i VILCHES. *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, p. 171-189.

7. Sobre la trajectòria del teatre valleinclanià durant la Segona República, vegeu-ne, d'entre les darreres aportacions, DOUGHERTY, Dru. *Valle-Inclán y la Segunda República*. València: Pre-Textos, 1986, especialment les p. 107-138; AZNAR SOLER, Manuel. *Valle-Inclán, antifascista*. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idées / Taller d'Investigacions Valleinclanianes, 1992; Ídem. *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idées / Taller d'Investigacions Valleinclanianes, 1992, especialment les p. 111-126; i AGUILERA SASTRE i AZNAR SOLER. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, especialment les p. 231-251. Sobre el teatre lorquian, vegeu RODRIGO, Antonina. «Federico García Lorca y Margarida Xirgu. Teatro y compromiso», i AZNAR SOLER, Manuel. «El teatro de García Lorca en el contexto de la vida escénica española durante la Segunda República», a *Federico García Lorca i Catalunya*, coordinació i edició d'Antonio Monegal i José María Micó. Barcelona: Institut Universitari de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra / Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona, 2000, p. 33-49 i 63-71, respectivament.

8. El crític Enrique Díez-Canedo afirmà coetàniament que, si Valle-Inclán o Miguel de Unamuno no estrenaven les seves obres, era perquè, en realitat, no s'avenien a «pactar» amb els gustos del públic: «quieren elevar a sí un público, sin concederle nada. El uno [Unamuno], con formas escuetas, diálogos bruscos, vueltas de pensamiento inesperadas; el otro [Valle-Inclán] con una opulenta retórica en que van complicadas una sensualidad refinada y una rebeldía popular. En suma, el uno por filósofo y el otro por lírico» (DÍEZ-CANEDO. «Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936», p. 35). Vegeu, sobre les relacions de Valle-Inclán amb el teatre i sobre la gènesi, l'estrena i la recepció crítica de *Divinas palabras*, IGLESIAS FEIJOO, Luis. «Introducción», a *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, de Ramón del Valle-Inclán. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 7-106; Ídem. «La recepción crítica de *Divinas palabras*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Boulder, Colorado: 1993. Vol. 18, n. 3, p. 639-691, i Ídem, «Una nueva reseña del estreno de *Divinas palabras*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Boulder, Colorado: 1994. Vol. 19, n. 3, p. 505-506.

9. El 30 de novembre de 1937, Autors i Compositors de Catalunya del Sindicat de la Indústria de l'Espectacle, com a representants i administradors delegats dels drets d'autoria, notificà al Comitè Econòmic del Teatre —perquè ho tingués en compte en la programació— que la SGAE els havia comunicat la decisió de Josefina Blanco, la vídua de Valle-Inclán i hereva de la seva obra, de prohibir la representació de les obres del dramaturg (carta mecanoscrita [una pàgina], signada per Víctor Mora. Capçalera impresa. Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil, Político-Social-Barcelona, 1067). Recordem que, poc després de la mort de l'escriptor, la mateixa Josefina Blanco va escriure una carta a Manuel Azaña per sol·licitar-li que fes tots els possibles per evitar que es representessin les obres valleinclanianes (vegeu SCHIAVO, Leda. «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Ínsula*. Madrid: gener del 1980, n. 398, p. 10, i AZNAR SOLER. *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, p. 124-126). La interdicció de la vídua podria ser l'explicació que justificaria l'absència de l'autor de *Divinas palabras* en els escenaris republicans del període bel·licorevolucionari (cf. MARRAST. *El teatre durant la guerra civil espanyola*, p. 215).

10. Vegeu, per a les darreres aportacions entorn de la «dramatúrgia d'urgència», MONTI, Silvia. «Teatro e guerra civile: il linguaggio drammatico de urgencia», *Spagna Contemporanea*. Torino: 1995, n. 7, p. 81-92; PÉREZ-RASILLA, Eduardo. «Introducción», a *Antología del teatro breve español (1898-1940)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997, p. 7-136, i MCCARTHY, Jim. *Political Theatre during the Spanish Civil War*. Cardiff: University of Wales Press, 1999.

11. Alberti feia una crida als escriptors teatrals perquè oferissin les seves peces d'«urgència» per a les nounades Guerrilles del Teatre del Consell Central del Teatre: «Urge el “teatro de urgencia”. Hacen falta esas obritas rápidas, intensas —dramáticas, satíricas, didácticas...— que se adapten técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales. Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades de montaje ni exigir gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora. En veinte minutos escasos, si el tema está bien planteado y resuelto, se puede producir en los espectadores el efecto de un fulminante» (ALBERTI, Rafael. «Teatro de urgencia», *Boletín de Orientación Teatral*. Madrid: 15-II-1938), n. I, p. 5; reproduït a ALBERTI, Rafael. *Prosas encontradas (1924-1942)*, edició a cura de Robert Marrast, pròleg de Pablo Corbalán. Madrid: Ayuso, 1970, p. 155-156).

12. En termes generals, la situació deficitària que s'arrossegava de temps enrere respecte a la recepció de la dramaturgia estrangera es féu evident en plena guerra i revolució: el nombre d'obres estrenades d'altres dramaturgies fou escàs, a despit de les crides favorables a explorar-hi els valors revolucionaris, apropiant-se autors clàssics o contemporanis de la dramaturgia universal o emmirallar-se en altres models —especialment el rus—. Tan sols s'estrenaren cinc peces que s'inscrivien en els intents més destacats per renovar o dignificar l'escena del moment i que pertanyien a autors i estètiques molt diverses. Com hem dit, les dues primeres, *Danton*, de Romàin Rolland, i *¡Venciste, Monátkoff!*, d'Isaac Steinberg, es muntaren en el marc de dues experiències renovadores, sense solució de continuïtat, promogudes per l'òrbita confederal: el «teatre de masses» i el «Teatro del Pueblo», respectivament. Per contra, amb una notable acollida, *El deible del diable*, de Bernard Shaw, i *La feréstega domada*, de William Shakespeare, es programaren en el context d'una temporada oficial, patrocinada per la Conselleria de Cultura, mentre que *Los puntales de la sociedad*, d'Henrik Ibsen, s'estrenà en la línia del «teatre d'art» que, abonat per la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya, dirigia Carlos Martínez Baena.

13. Vegeu, sobre la importància del llegat clàssic en la intel·lectualitat espanyola de la dècada dels anys vint i dels trenta i la seva significació republicana i antifeixista en els anys de la guerra i la revolució, ASÚN ESCARTÍN, Raquel. «Literatura y guerra civil: los clásicos españoles combaten por la libertad», a *Estudios y Ensayos*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991, p. 527-544.

14. Manuel París fou destituït del càrrec de director de la companyia del Teatre Barcelona el 4 de desembre de 1936. Ricard Fuentes, actor de la mateixa companyia, n'ocupà interinament la plaça fins a la presentació pública del primer actor Juan Bonafé el 15 de gener de 1937. Vegeu actes de les sessions del Comitè Econòmic del Teatre del 3 i 4-12-1936, a *Llibre d'actes del Comitè Econòmic del Teatre del Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la CNT I* (f. 34r - f. 35r). Barcelona, de l'11 d'agost de 1936 al 21 de gener de 1937. Document manuscrit. 50 pàgines. Dipositat a l'Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil, Político-Social-Barcelona, 1431.

15. «Enriqueta Torres i Salvador Sierra donaren començament a una temporada de teatre social, i tingueren el bon encert d'elegir *Juan José*, de Dicenta, drama de caràcter social. / Bona prova de l'interès que encara desperta *Juan José* és el públic que acut a l'Apolo i els constants aplaudiments que durant tota la tarda retronen en la sala en premi a l'obra i a la interpretació. Per al dimarts anuncien en aquest teatre, a petició de militants obrers, la reposició de *Los arlequines de seda y oro* (d'Amichatis), la sàtira de la vida espanyola anys fa no representada» («Totes les sales han estat atapeïdes de gent. L'obertura dels teatres», *L'Instant*, 17-VIII-1936, p. 6).

16. Unes altres obres, com paradigmàticament *La pasionaria*, de Leopoldo Cano Masas, formaven part del repertori considerat de «teatre sociològic» per l'anarquisme de tombant de segle (LITVAK, Lily. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981, p. 248-249).

17. El títol de l'obra original era, simplement, *Beso mortal*. L'impactant títol amb què fou rebatejada i la crida que adreçaren a les dones perquè assistissin a l'estrena són prou eloqüents de la inquietud «moral» dels sectors anarcosindicalistes. La invitació era formulada en aquests termes: «Mujeres: A vosotras, futuras madres, mujercitas de hoy, que del amor sólo conocéis las palabras de madrigal, las esperanzas de un hogar honrado, van dirigidas estas palabras. / Mujeres: A vosotras, las soñadoras, las creadoras de familia, las que sois la base de la sociedad, las incautas que tenéis los ojos cerrados a la vida por una torpe educación y os dan miedo las palabras claras y reveladoras, va dirigida esta nueva obra sanamente revolucionaria y social. / Mujeres: Las que engañadas vais al amor; las que confiadas os lanzáis en brazos del hombre que ha de ser compañero de vuestra vida... pensad si vuestros hijos serán espejo de vuestra hermosura o serán herederos de taras miserables. Pensad si por no haber abierto los ojos a la verdad tendréis que horrorizaros del fruto de vuestras entrañas. / Mujeres: exigid que el que va a ser vuestro compañero sea un hombre de sangre limpia, sin manchas hereditarias, fuerte y digno de tener hijos» («Sindicato Único de Espectáculos Públicos. Comité Económico del Teatro», *Solidaridad Obrera*, 23-09-1936, p. 12). L'edició espanyola de l'obra advertia que havia estat declarada d'utilitat pública pel Ministeri de Governació de la República Francesa i que havia estat traduïda a l'alemany, l'anglès i l'italià (LE GOURIADEC, Loic. *Beso mortal. Drama en cuatro actos*, traduït del francès per Federico Bassó y Nardini. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1933).

18. Un cas insòlit en aquesta nòmina el constituïa *Los hijos del señor cura*, de Luis de Arcos y Segovia, un exsacerdot conegut com a «padre Gonzalo». El títol original era *El sagrado celibato* i havia estat estrenada a Buenos Aires el 1912 (MUNDI. *El teatro de la guerra civil*, p. 217-220). El crític d'*El Noticiero Universal*, l'únic que s'ocupà de l'obra, reconeixia que l'autor tenia una indiscutible autoritat per posar al descobert els vicis i defectes humans que s'encobrien en l'hàbit sacerdotal. El drama, com insinua el títol, presenta el cas d'un capellà que viu amistançat secretament amb una dona amb qui ha tingut dos fills: un noi i una noia. Com que els dos germans ignoren —com ho ignora tothom— la seva consanguinitat, quan són grans, s'estimen: el capellà sent com el descrèdit taca la seva trajectòria i l'amistançada es troba presonera del sentiment maternal que sobrepuja totes les conveniències socials. Segons el crític, el desenvolupament d'aquesta acció era traçat amb habilitat i efectisme i el públic aplaudia els diàlegs irònics en què l'autor fustigava «vicios y defectos, no disculpables en quienes, bajo la capa de aparente santidad, cubren y ocultan sus harapos y miserias de sus almas» (C., «En el Apolo. Estreno del drama anticlerical en tres actos *Los hijos del señor cura*, de Luis de Arcos y Segovia (ex padre Gonzalo).», *El Noticiero Universal*, 16-03-1937, p. 4).

19. El repartiment d'*Águilas negras o los misterios de los conventos* fou el següent: Enriqueta Torres (Sor Rosario), Margarita Espinosa (Isabel de Monte Grande), Angelina Caparó (Sra. Vda. de Colmenero), Mercedes Bayona (Madre Presentación), Maruja Montesinos (Carmen), Juan M. Rosés (El Cardenal), Emilio Perelló (El Magistral), Salvador Sierra (Padre Luis), Rosendo Tarrida (Padre Antonio), Pedro Gimier (Marqués de Monte Grande) i Enrique Ribas (Un sacristán). Els apuntadors foren: Francisco Prunera, Juan Prieto i Juan Argelagués. La maquinària anà a càrrec de Joaquín Casandaguila i l'electricitat, de

Vicente Beses (CORTADA RODRÍGUEZ, Arturo. *Águilas negras o los misterios de los conventos. Drama en tres actos y cinco cuadros, en prosa*. Barcelona: Boreal, 1936, p. 2). En l'edició de l'obra s'adjuntà una nota en què es feia constar que havia estat estrenada, «en noviembre de 1931 y por la Región Catalana», per la companyia Cambra-Orduna (*Ibidem.*). A l'escena valenciana del període bèl·lic i revolucionari, l'estrenà la companyia de Justa Revert i Enric Martí al Teatre Libertad, el 24 d'octubre de 1936 (BLASCO, Ricard. *El teatro al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Vol. I. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1986, p. 131).

20. «L'estrena de demà a l'Apol·lo, *Águilas negras o los misterios de los conventos*», *La Humanitat*, 27-08-1936, p. 2.

21. *Ibidem.* La nota de premsa publicada per *Solidaridad Obrera* definia l'obra com «una catilinaria contra la reacció que ha vivit omnipotent en les fortalezas del misticismo y la reacció» («En Apolo estrenan, hoy, un drama anticlerical», *Solidaridad Obrera*, 28-08-1936, p. 3).

22. *Águilas negras o los misterios de los conventos* es publicà en el n. 5 (setembre del 1936) de la nomenada col·lecció «Teatro del Pueblo», editada per Ediciones Boreal de Barcelona. Aquesta col·lecció inicià el primer número, al juliol del 1936, amb *¡Máquinas! Drama social antibélico, en tres actos, divididos en seis cuadros y un intervalo, en verso*, d'Álvaro de Orriols, que s'estrenà al Teatre Apolo el 31 d'octubre de 1936. La resta d'obres editades dins de la col·lecció «Teatro del Pueblo» foren les següents: *Don Quijote Libertado. Drama en dos partes, dividido en diez cuadros, con un descanso, adaptación de Ángel Villatoro y Alejandro Reino*, de Anatol V. Lunatcharsky (n. 2, juliol del 1936); *La canción de Riego. Biografía dramática en un prólogo y tres actos, cada uno de estos dividido en tres cuadros*, de José Antonio Balbontín (n. 3, agost del 1936); *Asturias por la libertad. Reportaje de escenificación, original, sobre episodios de la rebelión de Asturias y motivos del triunfo del Frente Popular, en tres actos, divididos en ocho cuadros y apoteosis, en prosa*, de Francisco Trigueros Engelman (n. 4, agost del 1936), i *Lenin. Biografía escénica en un prólogo y dos partes, divididas: la primera en tres cuadros y la segunda en cuatro*, de José Bolea (n. 6, octubre del 1936), aquesta darrera estrenada també a l'Apolo, el 5 de desembre de 1936.

23. El text, datat el 1931, reflecteix el temor dels dignataris eclesiàstics i l'aristocràcia de perdre els seus privilegis davant de la imminent celebració de les eleccions i el protagonisme de les classes populars que reclamen una societat més justa i democràtica (cf. l'escena 3 del quadre I de l'acte I, d'*Águilas negras*).

24. *Ibidem*, acte 3, quadre 5, escena 4, p. 48.

25. El crític anònim d'*Última Hora* observà que, al final de cada acte, el públic podia veure la imatge paradoxal de monges i capellans que «dalt de l'escenari, saludaven amb el puny clos» («*Águilas negras*. Una tarda d'entusiasme a l'Apol·lo», *Última Hora*, 29-08-1936, p. 7).

26. GUASP, E. «Apolo. *Águilas negras o los misterios de los conventos*, drama en tres actes d'Artur Cortada. Les estrenes». *La Rambla*, 29-08-1936, p. 2.

27. «El drama —deia Bartolomé Solsona, per exemple—, desarrollado con soltura de acción y de diálogo, fuerte, conciso y teatral, con sus bien tramadas peripecias y sus tipos, pintados con los más vivos colores, contrastando con acierto los personajes ruines con los de alma sencilla y tierna, logró plenamente interesar y emocionar al público, que en gran cantidad acudió a la representación, y que aplaudió con calor y entusiasmo a los finales de acto» (B. S. (Bartolomé Solsona), «En el Apolo se estrenó *Águilas negras*, de Arturo Cortada», *El Día Gráfico*, 30-08-1936, p. 7).

28. Vegeu, en aquest sentit, TINTORER, Emilio. «Estreno de *Águilas negras o los misterios de los conventos*. Obra en tres actos, original de Arturo Cortada», *Las Noticias*, 29-08-1936, p. 6, i GIL, Manrique. «Estreno de *Águilas negras*, original de Arturo Cortada», *El Popular*, 01-09-1936, p. 2.

29. GUANSÉ, Domènec. «Apol·ló. *Águilas negras, o los misterios de los conventos*, d'Artur Cortada», *La Publicitat*, 29-VIII-1936, p. 2. L'anònim crític de *La Veu de Catalunya* exposà una valoració tan entusiasta com exagerada: «És una obra vibrant, forta, d'un intens dramatisme social, que pinta la vella societat que s'enruna i la naixença d'un món nou, victoriós, entre flamarades purificadores. / És un tema d'envergadura, en el qual l'autor ha vessat la seva ànima, i l'ha forjat a cops de mall batent. Artur Cortada ha sabut crear unes escenes que arriben al cor del poble amb una empena creixent fins al punt culminant, que és corprenedor. / El públic subratllà amb ovacions eixordadores diferents passatges del drama, que és com un clam vindicador i justicier» («*Águilas negras o los misterios de los conventos*. Un gran èxit a l'Apol·ló», *La Veu de Catalunya*, 29-VIII-1936, p. 10).

30. «Labor constructiva de la CNT. Por los teatros socializados», *Boletín de Información CNT-AIT-FAI*, n. 92 (2-11-1936), p. 4-5.

31. *Ibidem*.

32. «Avui serà estrenada *La Estrella Roja* del camarada Artur Peruchó», *Treball*, 10-09-1936, p. 8.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*. La premsa publicà una nota en què s'informava que els autors no havien pogut assistir als assaigs de *La Estrella Roja* perquè eren al front: «Un d'ells, Artur Peruchó, va arribar a les oficines del Comitè del Teatre i va dir oferint un exemplar: «Ací teniu això... Representeu-ho si podeu... Jo me'n vaig al front en avió. / En Peruchó, jove de temperament varonil, no en té prou d'escriure l'emoió del moment, també la vol viure» («*La Estrella Roja*», *La Publicitat*, 10-09-1936, p. 4). Recordem que Artur Peruchó era l'autor de *Resum de literatura russa*. Barcelona: Barcino, 1933, i, durant el trienni bel·licorevolucionari, fou director del setmanari *Mirador* i del diari *Treball*.

35. «*La Estrella Roja*», *La Vanguardia*, 13-08-1936, p. 6.

36. *Ibidem*.

37. (Andreu A. Artís). «La Revolució al Paral·lel. Als teatres Nou i Apol·ló foren estrenades dues obres vibrants, que obtingueren un èxit absolut», *Última Hora*, 12-09-1936, p. 6. Els autors havien demostrat, segons el crític d'*Última Hora*, conèixer el teatre i la seva primera producció havia assolit «un èxit indiscutible». Artur Peruchó hagué d'agrair els aplaudiments i els dedicà al seu col·laborador, que es trobava al front de Madrid, lluitant en la columna Mangada.

38. «Estrena de *La Estrella Roja*, d'A. García Vidal i Artur Peruchó. A l'Apol·ló», *La Publicitat*, 13-09-1936, p. 7.

39. M. «Apol·ló. *La Estrella Roja*, drama en tres actes d'A. García Vidal i Artur Peruchó», *La Rambla*, 11-09-1936, p. 4; TINTORER, Emilio. «Estreno de *La Estrella Roja*. Drama en tres actos de A. García Vidal y Arturo Peruchó», *Las Noticias*, 12-09-1936, p. 5, i B. S. N. (Bartolomé Solsona). «En Apolo estrenóse, con éxito, *La Estrella Roja*, drama en tres actos, de A. García Vidal y Arturo Peruchó», *El Día Gráfico*, 12-08-1936, p. 11.

40. Citat per BLASCO, Ricard. «El teatre valencià durant el decenni 1926-1936: la polèmica per un "teatre d'art"», *L'Espill*, n. 20 (març del 1985), p. 87, nota 102. Blasco considera *Lenin* com «l'intent més



reexit d'oxigenar l'escena valenciana amb temes universals» i comparteix la valoració crítica que en féu Enric Navarro i Borràs, el qual reputà la peça com una temptativa de bastir un teatre valencià contemporani (*Ibidem*). L'obra era la traducció a l'espanyol de *Lenin, escenas de la revolució russa* (1932), de Bolea, «una de les escasses mostres de "teatre polític" valencià del segle XX» (BLASCO, Ricard. *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Vol. 2. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1986, p. 38, nota 12). Vegeu també, pel que fa al context teatral en què s'inscriu *Lenin*, SIMBOR ROIG, Vicent. «La generació de 1930 i la problemàtica teatral valenciana durant el primer terç de segle», *Serra d'Or*, n. 304, gener del 1985, p. 65-68.

41. BOLEA, José. *Lenin. Biografía escénica en un prólogo y dos partes, divididas: la primera en tres cuadros y la segunda en cuatro*. Barcelona: Boreal, 1936.

42. *Ibidem*. Acte I, quadre 3, escena II, p. 26.

43. *Ibidem*. Acte II, quadre 7, escena V i final, p. 45 i 47.

44. El silenci de les plataformes periodístiques confederals és fàcilment comprensible, perquè la figura de Lenin no els despertava cap mena d'entusiasme, però potser el fet que no fos precisament una peça apologetica degué ser la causa que els periòdics socialistes unificats tampoc no s'hi interessessin, ni poc ni gaire. Sigui com vulgui, la valoració de Guansé pot qualificar-se d'equànime, si tenim present que el crític de *La Publicitat* no tenia cap simpatia especial envers els símbols de la revolució soviètica i, poc abans de l'estrena de *Lenin*, s'havia queixat que, per fer aixecar la Catalunya «antimilitarista, esquerrana i justiciera», no es reivindicessin els noms de Francesc Macià, Francesc Pi i Margall, Salvador Seguí, Francesc Layret o Àngel Guimerà (DOMÈNEC GUANSÉ, Fidel. «Descoloriment nacional». *La Rambla*, 03-11-1936, p. 1).

45. G. (Domènec Guansé). «Apol·ló. *Lenin*, biografia escènica, de J. Bolea», *La Publicitat*, 08-12-1936, p. 5. *Lenin* fou una de les obres que Erwin Piscator pogué veure durant la seva estada a Barcelona i que li servien per argumentar la necessitat d'un teatre polític: «El públic ha reaccionat vivament davant d'aquesta obra que, malgrat ésser arbitrària en l'aspecte biogràfic, és una prova més de les meves teories sobre el "teatre polític". Aquesta és una necessitat, molt més encara en els moments revolucionaris que estem vivint. Els actors treballen amb entusiasme; la mare de Lenin fou emotivament i humanament interpretada, i el mateix Lenin anava creixent a mesura que transcorria la representació» (Andreu A. Artís) «"El teatre d'avui no ha realitzat, encara, tot el que és possible fer..." "Voldria especialment, fer veure als artistes espanyols el seu deure en aquesta obra, ha dit Piscator"», *Última Hora*, 16-12-1936, p. 4).

46. B. S. N. (Bartolomé Solsona). «Apolo. Estreno del drama social en tres actos, *Rasputín*, original de Eugenio Sánchez», *El Día Gráfico*, 12-01-1937, p. 9, i C. «En el Apolo. Estreno del drama social en tres actos, divididos en cuatro cuadros y epílogo, *Rasputín*, de Eugenio Sánchez», *El Noticiero Universal*, 11-01-1937, p. 6. Posteriorment, al juny del 1937, Eugenio Sánchez estrenà dos entremesos en dos teatres diferents de la ciutat: *El miliciano*, al Còmic (el 20), i *Al refugio*, al Victòria (el 27).

47. C. «En el Apolo. Estreno del drama social en tres actos, divididos en cuatro cuadros y epílogo, *Rasputín*, de Eugenio Sánchez», art. cit.

48. *Ibidem*.

49. A. (Andreu A. Artís). «*Rasputín* a l'Apol·ló», *Última Hora*, 12-01-1937, p. 2.

50. *Ibidem*.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

53. Álvaro de Orriols hagué d'adreçar una carta al Sindicat d'Autors i Compositors d'Espanya de la UGT, datada a Barcelona el 8 de gener de 1939, per aclarir els falsos rumors sobre la seva sindicació i per afirmar la seva pertinença a la UGT i al PSOE. Carta mecanoscrita (dues pàgines). Capçalera impresa. Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil Político-Social-Barcelona, 1421.

54. «Notes breus de teatre», *La Humanitat*, 29-10-1936, p. 3.

55. ORRIOLS, Álvaro de. *¡Máquinas! Drama social antibélico, en tres actos, divididos en seis cuadros y un intervalo, en verso*. Barcelona: Boreal, 1936.

56. Orriols, *¡Máquinas!*, segona part, interval «Los Marchadores del Hambre», p. 52-53.

57. Els cànons del teatre espanyol de la dècada dels anys vint i dels trenta fixaven l'èxit entorn de les cent representacions com a fita simbòlica (DOUGHERTY i VILCHES. *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. P. 85).

58. «Una obra proletària o que es titula antibèlica veu perjudicada la seva forma si l'excés de paraula pren la davantera al dinamisme de l'acció. En *Máquinas* els versos grandiloqüents escanyen el gest, ofeguen la mímica, detenen l'expressió. El millor poeta sap les dificultats que ha de vèncer per escenificar unes imatges que ha concebut en un encreuament d'idees. Àlvar d'Orriols no domina pas la tècnica ni la subtilitat del vers» (J.V. (Joan Vallespinós), «*Máquinas*. Drama social antibèlic en tres actes d'Àlvar Orriols». *Mirador*, n. 395, 19-11-1936, p. 2).

59. (Domènec Guansé), «Apoló. *¡Máquinas!*, d'Àlvar d'Orriols». *La Publicitat*, 01-11-1936, p. 7. Vegeu, també, entre d'altres crítiques, A. (Andreu A. Artís). «*¡Máquinas!*, a l'Apoló», *Última Hora*, 03-11-1936, p. 3; G. (Ernest Guasp), «Apoló. *¡Máquinas!*, d'Àlvar Orriols», *La Rambla*, 02-11-1936, p. 3; TINTORER, Emilio. «Estreno de *Máquinas*. Drama social antibélico en tres actos de Álvaro de Orriols», *Las Noticias*, 01-11-1936, p. 8, i COT, Lucas. «En Apolo ha presentado Álvaro de Orriols su obra dramática *¡Máquinas!*», *El Mundo Deportivo*, 04-11-1936, p. 4. Aquest darrer discrepà de la resta de crítics en el fet que fos una obra de circumstàncies i, bo i associant-la a *Juan José*, de Dicenta, defensà el caràcter intemporal de *¡Máquinas!*: «es drama —escribia Cot— de todas las épocas; desde que en el mundo de la gran mecánica empezó a arder la lucha social» (*Ibidem*).

60. «Labor cultural de la CNT. Por los teatros socializados», *Boletín de Información CNT-AIT-FAI*, n. 112 (25-11-1936), p. 4-5.

61. La valoració des de les plataformes confederals no era unívoca. La secció teatral de *Solidaridad Obrera* destacà que *¡Máquinas!* havia aconseguit un èxit de públic al Teatro Apolo i qualificà Álvaro de Orriols com un autor revolucionari que havia sabut polsar els ressorts socials que interessaven al proletariat («Notas breves de teatro», *Solidaridad Obrera*, 12-11-1936, p. 11, i 15-11-1936, p. 11).

62. Vegeu BLASCO. *El teatro al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Vol. I, p. 132-133, 214, i vol. 2, p. 23. Segons la revista *Semáforo*, editada pels responsables sindicals dels espectacles públics de València, *Temple y rebeldía* tenia «un claro contenido social» i el seu autor hi havia condensat «retazos de vida, que en los actuales momentos toman ritmos de sinceridad insospechada» («Noticiario. Comité Ejecutivo

de Espectáculos Públicos de Valencia y Provincia, UGT-CNT», *Semáforo*, n. 1 (01-11-1936, p. 28).

63. C. «En el Apolo. Estreno del drama social, en tres actos, divididos en nueve cuadros, *Temple y rebeldía*, de Ernesto Ordaz Juan», *El Noticiero Universal*, 01-02-1937, p. 4.

64. *Ibidem*. La peça es dividia en nou quadres de títols ben suggeridors: «1.º: Mensajero de la dignidad proletaria; 2.º: Temple; 3.º: Dolor y maldad; 4.º: Un niño con corazón de hombre; 5.º: La mansión de los desgraciados; 6.º: La tragedia; 7.º: El beso que redime; 8.º: La lucha por la libertad; 9.º: El alba de un nuevo día» (cartell reproduït a Neus Miró i Joaquim Besora, «El Teatre Fortuny durant la Guerra Civil (1936-1939)». *A Teatre Fortuny. Més d'un segle. 1882/1939*. Vol. I. Reus: Consorci del Teatre Fortuny, 1994, p. 260).

65. El repartiment de *No quiso ser madre* fou el següent: Enriqueta Torres (Doña Margarita), Margarita Espinosa (Fermina), Angelina Caparó (Doña Clotilde), Enriqueta Teixidó (Claudina), Maruja Montesinos (Carmiña), Aurora Tarrida (Mary), Mercedes Bayona (Baronesa de Santocildes), Clara Torres (Dolores), Salvador Sierra (Jorge David), Luis Teixidó (Don Arturo de Altavilla), Pedro Gil (Daniel), Manuel Valencia (Moncho), Enrique Ribas (Miguelón), Rosendo Tarrida (El Barón de Santocildes) i Modesto Robreño (Un criado). (TEIXIDÓ ELÍAS, Pedro. *No quiso ser madre. Drama en tres actos y cuatro cuadros*. Barcelona: Llibreria Falums, 1937, p. 5).

66. *Ibidem*. Acte 3, quadre 2, p. 64-65.

67. «Con el dolor de España clavado en el alma —deia l'autor en la dedicatòria de l'edició de l'obra—, saludo puño en alto a los héroes y víctimas de esta gesta gloriosa en la que todo un pueblo se apresta a defender la Libertad del mundo. / Y exhibo, en toda su crudeza, este crimen horrendo de la bestia fascista, al juicio inapelable de la conciencia libre universal» (ORRIOLS, Álvaro de. *¡España en piel! Reportaje escénico de la Revolución española, en tres actos, divididos en seis cuadros y un entrecuadro en prosa y verso*. Barcelona: Llibreria Falums, 1937, p. 5).

68. «Latente aún en mi agradecimiento el recuerdo de la cariñosa acogida que brindó el pueblo barcelonés a mi obra ¡*Máquinas!*, vuelvo de nuevo al palenque con mi reciente producción ¡*España en piel!* / No se trata de un drama social estrictamente, ¡*España en piel!* es un grito de guerra que quiere responder al momento gigante que vivimos, y que trata de llevar los latidos de nuestra heroica gesta al corazón de nuestras retaguardias. / Es un grito que se alza ante el mundo, desde la trinchera de un tablado, para decirle cómo un pueblo de héroes sabe morir estoicamente por defender su libertad. / Y es un grito que llama a la fraternidad de ese gran pueblo para que marche unido, en haz indestructible, a la meta final de la victoria. De esa victoria que hará de nuestra España una patria feliz, en la que para siempre pueda brillar el sol libertador de los humildes y de los parias. / Un poeta del pueblo, que ha puesto en él su fe, trata, con este esfuerzo, de incorporar el Teatro a la Revolución. / Perdonad su osadía, camaradas, pero escuchad su grito y llevadlo a todos los confines de nuestra patria ensangrentada. / ¡Por el triunfo de la causa del pueblo! ¡Por nuestra independencia nacional! ¡*España en piel!*» (ORRIOLS, Álvaro de. «Teatro de guerra. Unas palabras del poeta Álvaro de Orriols sobre su nueva obra, *¡España en piel!*, estrenada en el teatro Apolo. Teatro de Guerra». *Solidaridad Obrera*, 11-04-1937, p. 2).

69. «Mi teatro —afirmava Orriols en una carta oberta als crítics madrilenys en què es defensava de les crítiques negatives que havia representat l'estrena d'¡*España en piel!* a Madrid— está hoy al servicio de una causa justa. Todo debe quedar supeditado a la victoria y a la guerra. (...) en la Rusia revolucionaria el teatro se puso al servicio del pueblo desde el primer momento. Yo aquí, desde mi puesto, he procurado

hacer lo mismo. / Teatro de guerra y para la guerra. Esto es ¡España en pie!» (COLLADO. *El teatro bajo las bombas*, p. 270).

70. «El Presidente, pone en conocimiento del Comité, que en el Teatro Apolo se está ensayando una obra del compañero Orriols, en cuya obra vuelve a verse trincheras, bombardeos, etc., etc. El Comité cree, que ya es hora de que desaparezcan de escena esos emblemas guerreros, pues, entiende que al público debe dársele un rato de solaz, y, que durante las horas que pasan en el teatro se ha de procurar olviden los horrores de la guerra. Se indica que en dicha obra aparece un obrero crucificado, cosa que ha de producir molestias en el pueblo. Se acuerda que la obra pase a estudio del Comité y éste decida si debe ser representada o no» (acta del 31-01-1937, a *Llibre d'actes del Comitè Econòmic del Teatre del Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la CNT* 2 (f. 3v). Barcelona, del 22 de gener de 1937 al 26 de juliol de 1937. Document manuscrit. Cent pàgines. Dipositat a l'Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil, Político-Social-Barcelona, 951).

71. ORRIOLS. *¡España en pie!* Acte I, quadre 2, escena 2, p. 26.

72. *Ibidem*. Acte I, quadre 2, escena 5, p. 29.

73. Una de les mares que descobreix el seu fill afusellat exclama patèticament: «¡Asesinos!... ¡Asesinos!... Ya habéis consumado vuestra obra de horror y de exterminio. Ya habéis segado en flor unas vidas pleróticas de luz de libertad. ¡Caro os habéis cobrado el tributo de sangre! Huid, huid ahora como hienas cobardes. Allí donde vayáis, por la estela sangrienta que deje vuestro paso, irá tras de vosotros la maldición de todo un pueblo que ya no os puede perdonar. ¡Asesinos! ¡Cobardes!... Matad, matad lo mejor de una raza cuyos valores no habéis sabido comprender. Clavad vuestros puñales, hundid vuestras gumiás, traspasad a balazos ese gran corazón de nuestro pueblo heroico. ¡No lograréis vencerle! ¡No lograréis domarle! ¡Su sangre os ahogará, yo os lo aseguro! ¡Su sangre os ahogará!» (*Ibidem*. Acte II, quadre 2, escena 1, p. 47).

74. «Escucha, Cristo Rojo, mi pobre Cristo Rojo al que tal vez en vida no supe comprender: Cuarenta años pasé buscando a Cristo en los altares y no le pude hallar. Y es que estaba en la calle, estaba con el pueblo; es que era el pueblo mismo, que si él no se redime, si él no es su propio Cristo, jamás podrá encontrar su redentor. / Símbolo de ese pueblo, Cristo Rojo, eres tú; símbolo de ese pueblo que por hallar su propia redención ha de verter su sangre, ha de arrastrar su cruz y ha de verse clavado en su Calvario. / ¡Qué clara es la verdad! Tú la has puesto, por fin, ante mis ojos. Déjame que te siga, déjame que te siga. Porque en la roja aurora que preludia tu muerte he encontrado a mi Cristo... ¡He encontrado a mi Cristo!... ¡Llévame a tu verdad!» (*Ibidem*. Acte II, quadre 2, escena 2, p. 48).

75. *Ibidem*. Acte III, quadre 1, escena 1, p. 50.

76. *Ibidem*. P. 58. És tot un encert el monòleg patètic de la «Loca» que expressa, de manera grotesca, l'efecte destructor dels bombardeigs feixistes en els infants que surten de l'escola (*Ibidem*. Acte III, quadre 1, escena 4, p. 57).

77. *Ibidem*. Acte III, entrequadre, p. 59-61.

78. La possible trama sentimental que podrien protagonitzar una de les nétes del Padre Andrés i l'heroï Roldán i que s'insinua en el primer acte, queda explícitament anul·lada en paraules de la jove mateixa que, tot i estar enamorada, afirma que no és l'hora de l'amor, sinó de la guerra (*Ibidem*. Acte III, quadre 2, escena 4, p. 65).

79. *Ibidem*. Acte III, quadre 2, escena 4, p. 67.

80. ORRIOLS, Álvaro de. *Rosas de sangre o el poema de la República. Portfolio en cinco estampas y en verso*. Madrid: Prensa Moderna, 1931 (El Teatro Moderno; 297).

81. «El públic —segons la nota de premsa publicada a la secció de teatre de *La Humanitat*— segueix amb emoció creixent el desenvolupament de l'obra, la qual plasma les inquietuds del proletariat espanyol davant la bàrbara invasió feixista, i les escenes d'heroisme portades a cap al front de Madrid pels nostres germans» («*España en piel*», al Teatre Apolo», *La Humanitat*, 02-05-1937, p. 2).

82. Contràriament, l'estrena d'*¡España en piel* a l'escena madrilenya fou rebuda amb xiulets per un públic molt sensible a la relació de versemblança entre ficció i realitat i amb valoracions molt negatives de la crítica que arribà a considerar-la «artísticament detestable» (COLLADO. *El teatro bajo las bombas*, p. 270-271; cf., també, MARRAST. *El teatro durante la guerra civil española*, p. 62-63). No cal dir que devia ser ben diferent d'estrenar una obra de guerra «amb el front a tres-cents quilòmetres» que fer-ho a Madrid, on el front era «a la cantonada» («Escenaris». *Última Hora*, 11-12-1937, p. 2). Com comentava el crític de *La Voz de Madrid*, «el público, como vive la guerra, como la ha sentido unas veces en su propia carne y otras en la de personas queridas, no siente emoción ante los tiros de guardarrópia, ni se conmueve viendo trincheras de papel pintado el hombre que viene de los parapetos. Hoy es posible escribir una comedia ideológica, pero nada más» (Alertes. Eduardo M. del Portillo. «El teatro revolucionario de hoy y el de ayer; el de aquí y el de allá; el de todos los tiempos y el de todós los pueblos». *La Voz*. Madrid: 31-08-1938, p. 1-2).

83. Una jove socialista unificada comentava a les pàgines de *Juliol* l'efecte que li produí *¡España en piel*: «Rebem la impressió guerrera del front i sentim en la nostra pròpia carn tota la tragèdia viscuda per la població civil bàrbarament torturada. Per l'obra passa tota la cruesa de la vida d'un poble en peu de guerra. (...) L'autor pot sentir-se satisfet puix que posa en peu de guerra l'ànima de la rereguarda, acostant-la, en passió, a l'ànima del front» (RUIZ, Lúcia. «Comentaris a l'obra *¡España en piel*». *Juliol*, n. 40, 06-06-1937, p. 7). D'altra banda, amb motiu de les cent representacions d'*¡España en piel*, el Comitè Econòmic del Teatre celebrà un festival, el 3 de juny de 1937, en què prengueren part, com a final de festa en homenatge a l'autor i a la companyia, el rapsoda Antonio Arias, que recità alguns fragments del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, i l'actor Juan Bonafé, que interpretà el monòleg *Por qué se quitó Juan de la bebida*, de Jacinto Benavente («Las cien representaciones del éxito *¡España en piel*». *Solidaridad Obrera*, 03-06-1937, p. 11).

84. MORALES, María Luz. «*España en piel*, reportaje escénico de la Revolución, en 3 actos, de Álvaro de Orriols. Teatro Apolo». *La Vanguardia*, 13-04-1937, p. 5.

85. *Ibidem*. El crític d'*El Noticiero Universal* elogià desmesuradament l'actualitat i el didacticisme de l'obra d'Orriols: «*España en piel* refleja todos los aspectos de la Revolución motivada por la sublevación de julio, constituyendo una elocuente página del momento heroico que vive España y que llega al alma del espectador, levantando el espíritu bélico y el entusiasmo del pueblo, ante la ejemplaridad que el autor escenifica, con talento e ingenio, con arrogancia y valentía, en elevados conceptos, con oportunas agudezas y contundentes ironías, emotivo y elegante diálogo, y una visión clara y fidedigna de cuanto se desarrolla en escena, en la que se aprecia una buena técnica y una vigorosa teatralidad. Es, por lo tanto, *¡España en piel*, una obra que responde al momento con gran oportunidad y de la que se pueden obtener saludables enseñanzas» (C. «En el Apolo. Estreno de *¡España en piel*, reportaje escénico de la

Revolución, en tres actos, divididos en seis cuadros, de Álvaro de Oriols». *El Noticiero Universal*, 12-04-1937, p. 6).

86. Algunes de les obres estrenades al Teatre Barcelona per la companyia de Manuel París durant aquest primer període (*Tabaco y cerillas*, S. S. (*Servicio Secreto*) i *¡Qué solo me dejas!*) havien estat presentades abans a l'escena de Madrid i editades en la popular col·lecció teatral «La Farsa». Aquesta publicació setmanal —fundada el 1927 per l'argentí Valentín de Pedro— edità preferentment les obres teatrals estrenades amb èxit a Madrid, entre les quals destaquen les d'autors com ara Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández, Antonio Paso, Jacinto Benavente, Manuel Linares Rivas, Carlos Arniches, Luis Fernández Ardavín, Luis Fernández de Sevilla, Pascual Guillén, Antonio Quintero i Francisco Serrano Anguita. Vegeu, sobre aquesta col·lecció, ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel. *La colección teatral «La Farsa»*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971; i KRONIK, John W. «La Farsa» (1927-1936) y el teatro español de preguerra. Madrid: Department of Romance Languages de la University of North Carolina / Castalia, 1971.

87. PASO, Antonio i GUTIÉRREZ-ROIG, Enrique F. *Tabaco y cerillas. Comedia en tres actos, el segundo dividido en tres cuadros*. Madrid: Estampa, 1936 (La Farsa; 434).

88. La nota de premsa, prèvia a l'estrena, publicada en les seccions teatrals d'alguns diaris destacava la popularitat dels autors: «Si un autor madrileny pot vanagloriar-se de poder passejar per les Rambles per dret propi, hem de reconèixer que aquest dret pertany a la parella Quintero i Guillén. Des de *La copla andaluza*, Barcelona acollí els autors humils unint-los amb el seu aplaudiment. Periodistes d'arrel republicana saltaren de l'anònim a la popularitat. A Barcelona ha augmentat llur fama. Per llur amor a aquesta terra, han permès que amb anormal funcionament de la vida teatral sigui estrenada per la companyia de Manolo París, que dirigeix el teatre Barcelona, la seva última obra *La bola de plata*, sancionada ja amb èxit a Madrid. Avui ens divertirà la gràcia de Quintero i Guillén a través de la seva farsa des de l'escenari del Teatre Barcelona» («*La bola de plata*». *La Veu de Catalunya*, 04-09-1936, p. 10).

89. DOMÈNEC GUANSÉ, G. «Barcelona. *La bola de plata*, d'A. Quintero i P. Guillén». *La Publicitat*, 05-09-1936, p. 4. Guansé n'esbossà la trama detalladament amb un deix d'ironia que deixava entreveure la complicació i l'artificiositat dels embolics imaginats pels autors.

90. MORALES, María Luz. «*La bola de plata*, tres actos de Quintero y Guillén». *La Vanguardia*, 08-09-1936, p. 5. Morales aprofità per constatar que l'obra de Quintero i Guillén posava de manifest que la renovació era ben escassa en el teatre, i també que el públic continuava essent pràcticament el mateix. L'única diferència que observava era l'espontaneïtat en els aplaudiments: «el elemento aplauso surge de fuentes más sanas y espontáneas que hasta ahora. Suprimida la "claque", el espectador se ha dado cuenta de su responsabilidad de único juez, y ejerce su cometido, claro que con benevolencia, pero desde luego con entusiasmo, cosa que es muy de estimar. El público aplaude; luego aprueba. Recuerdo que también está en su mano el sancionar» (*Ibidem*).

91. *Ibidem*.

92. ARTÍS, Andreu A. «*La bola de plata*. Una estrena al Barcelona». *Última Hora*, 05-09-1936, p. 6. Altres crítiques de l'obra posaren l'accent, per exemple, en l'agilitat i frescor de la comèdia, el seu joc escènic o la seva intensitat emocional. Vegeu «Estrena al Barcelona. *La bola de plata* de Quintero i Guillén». *La Veu de Catalunya*, 05-09-1936, p. 10; GUASP, E. «Barcelona. *La bola de plata*, de Quintero i Guillén».

*La Rambla*, 05-09-1936, p. 2, i TINTORER, Emilio. «Estreno de *La bola de plata*. Comèdia en tres actos de Antonio Quintero y Pascual Guillén». *Las Noticias*, 05-09-1936, p. 5.

93. «Barcelona. *La bola de plata*, d'Antonio Quintero i Pascual Guillén». *Treball*, 06-09-1936, p. 10.

94. *Ibidem*.

95. *Ibidem*.

96. «Próximos estrenos». *La Vanguardia*, 23-09-1936, p. 6.

97. ESTREMERER, Antonio i GARCÍA VALDÉS, Rafael. S. S. (*Servicio Secreto*). *Comedia de espionaje en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros*. Madrid: Estampa, 1935 (La Farsa; 425).

98. *Ibidem*. Acte III, quadre 2, p. 70-71.

99. TINTORER, Emilio. «Estreno de S. S. (*Servicio Secreto*). Drama en tres actos de Antonio Estremera y Rafael García Valdés». *Las Noticias*, 26-09-1936, p. 6.

100. G. A. S. (Artur Guasch-Spick?). «S. S. (*Servei Secret*), drama en tres actes d'Antoni Estremera i Rafael García Valdés. L'estrena d'ahir al Barcelona». *L'Instant*, 26-09-1936, p. 5.

101. L. C. (Lucas Cot). «En el Teatro Barcelona se estrenó la obra de espionaje S. S. , de Estremera y García Valdés». *El Mundo Deportivo*, 01-10-1936, p. 3.

102. «*Servicio Secreto*, 3 actos, de A. Estremera y García Valdés. Teatro Barcelona». *La Vanguardia*, 29-09-1936, p. 7.

103. Antonio Paso Díaz i Emilio Sáez. *¡Qué solo me dejas! Farsa cómica en tres actos*. Madrid: Estampa, 1936 (La Farsa; 454). Aquesta obra havia estat estrenada al Teatro de la Comedia de Madrid, el 31 de gener de 1936, per la companyia de María Mayor i Manuel Dicenta.

104. TINTORER, Emilio. «Estreno de *¡Qué solo me dejas! Farsa en tres actos de Paso (hijo) y E. Sáez*». *Las Noticias*, 11-10-1936, p. 7; E. G. (Ernest Guasp). «Barcelona. *¡Qué solo me dejas!*, farsa còmica en tres actes de Paso (fill) i E. Sáez». *La Rambla*, 12-10-1936, p. 3, i A. (Andreu A. Artís), «*¡Qué solo me dejas!* Una estrena al Barcelona», *Última Hora*, 12-10-1936, p. 6. L'única valoració condescendent fou la de *La Veu de Catalunya* que, com d'habitud, elogià o, en el millor dels casos, justificà totes les estrenes programades («Estrena de la farsa còmica *¡Qué solo me dejas!*, al Teatre Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 11-10-1936, p. 10). Anotem que, amb motiu de la seva estrena al Teatre Principal de València (el 3 d'abril de 1937), un articulista de la revista *Semáforo*, òrgan del Comitè Executiu d'Espectacles Públics de València (UGT-CNT), excusà ben clarament la programació d'una peça com *¡Qué solo me dejas!*: «Con *Un enemigo del pueblo* (d'Ibsen) no viene nadie. Y no comemos. Haciendo *¡Qué solo me dejas!* (...) se llena el teatro y nos hinchamos» (Ben-Krimo, «La revolución teatral», *Semáforo*, n. 11 (15-04-1937), citat a Blasco, *El teatro al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*, vol. 1, p. 141).

105. A. (Andreu A. Artís). «*¡Qué solo me dejas!* Una estrena al Barcelona», art. cit.

106. «Por los teatros socializados. Fin de semana. Labor constructiva de la CNT». *Solidaridad Obrera*, 29-10-1936, p. 15.

107. *¡Qué solo me dejas!* assolí la xifra, gens menyspreable, de setanta-cinc representacions.

108. El poeta, dramaturg i crític teatral gallec Ángel Lázaro era l'autor, entre altres obres, de *Proa al sol* (1931), *La hija del tabernero* (1932), *El circo de la verbena* (1933) i *La casada sin marido* (1936), publica-

des en la col·lecció «La Farsa» i estrenades durant la dècada dels trenta en els escenaris de Madrid. També havia estrenat *La hoguera del diablo*, el 1932, per la companyia d'Enric Borràs, i *Santa Marina*, el 1934, per la companyia de Pepita Melià i Benito Cibrián. Uns dies abans de la *première* d'*Imagineros*, concretament el 2 de setembre, Lázaro llegí, davant dels micròfons de les emissores barcelonines, unes emotives paraules sobre la situació en què es trobava la ciutat de Madrid i féu la profètica afirmació següent: «Nosotros no hemos ganado todavía, pero ellos ya han perdido» («El ilustre poeta y autor dramático madrileño, Ángel Lázaro, en las emisoras barcelonesas»). *La Vanguardia*, 03-09-1936, p. 6).

109. Article en què s'elogia la implicació dels artistes teatrals sindicats a la CNT en els actes propagandístics i la seva disciplina i predisposició a estrenar peces noves, es remarcava també el canvi qualitatiu que, en el terreny laboral, havien aconseguit els actors i les repercussions positives que se'n derivava en la interpretació de les obres. Com a exemple, es feia referència a l'estrena d'*Imagineros*, «una obra dramática de profunda raigambre humana, en la que si el conflicto de la pasión carnal que se despierta en una naturaleza virgen, hasta entonces entregada a los juegos de fantasía, no es tema de gran novedad, está presentado, sin embargo, con bellas y originales facetas y un lenguaje de tonos poéticos que manejado por Esperanza Ortiz y Manolo París, no pierde calidad» («Labor constructiva de la CNT. Por los teatros socializados»). *Boletín de Información CNT-AIT-FAI*, n. 104, 16-11-1936, p. 6-7). Des de la secció teatral de *Solidaridad Obrera*, s'intentà de potenciar una lectura «revolucionària» d'*Imagineros*, que tan sols admetia el final de l'obra («Espectáculos», *Solidaridad Obrera*, 08-11-1936, p. 11; 13-11-1936 i 15-11-1936).

110. A. «*Imagineros*, de Ángel Lázaro, en el Barcelona». *Solidaridad Obrera*, 13-11-1936, p. 11.

111. Guillem Tieze, «*Imagineros*. Tragicomèdia en 3 actes, i en prosa, dividits en 5 jornades, per Ángel Lázaro», *Mirador*, n. 395 (19-11-1936), p. 2.

112. *Ibidem*.

113. M. L. M. (María Luz Morales). «*Imagineros*, tragedia en 3 actos, del poeta Ángel Lázaro. Teatro Barcelona». *La Vanguardia*, 14-11-1936, p. 4.

114. A. (Andreu A. Artís). «*Imagineros*. Una estrena al Barcelona». *Última Hora*, 13-11-1936, p. 6. Admirador de Federico García Lorca, Lázaro participà en diversos festivals que s'organitzaren en homenatge al poeta andalús —com el patrocinat pel POUM, el 12 de setembre de 1936, al Teatre Principal Palace— i, a més, dedicà dissertacions i articles laudatoris en la seva memòria. Vegeu, com a botó de mostra, LÁZARO, Ángel. «García Lorca». *Nova Ibèria*, n. 1, gener del 1937, p. 23-24.

115. A. (Andreu A. Artís). «*Imagineros*. Una estrena al Barcelona». Art. cit.

116. *Ibidem*.

117. El crític de *L'Instant* verificà que *Imagineros* no havia tingut la rebuda que els seus mèrits feien esperar i aventurà que el motiu podia ser, simplement, que no era una peça «per a tots els públics». En canvi, el de *La Veu de Catalunya* creia que l'obra no era adequada per a la companyia que actuava al Teatre Barcelona que excel·lia molt més en la representació d'«obres festives». Quan *Imagineros* deixà de representar-se, l'argument del crític de *La Veu de Catalunya* tornà a esgrimir-se des de la secció teatral d'aquest rotatiu per justificar que l'obra havia plegat veles més aviat del que s'esperava: «El dia que *Imagineros* sia representada per actors que tinguin una mica de fibra dramàtica, serà aplaudida amb l'entusiasme que es mereix». Vegeu, respectivament, C. (Josep M. Co i de Triola). «Al Barcelona s'ha



estrenat *Imagineros*, tragicomèdia d'Àngel Lázaro». *L'Instant*, 13-11-1936, p. 4; PUK. «Estrena de la tragicomèdia *Imagineros* del poeta Àngel Lázaro». *La Veu de Catalunya*, 14-11-1936, p. 7, i «El drama *Imagineros*, del poeta Àngel Lázaro». *La Veu de Catalunya*, 26-11-1936, p. 7.

118. Vegeu G. (DOMÈNEC GUANSÉ). «Barcelona. Ay, mama Inés! o la casa de la felicidad, de P.M. Alcántara». *La Publicitat*, 08-12-1936, p. 5, i Ídem, «Barcelona. El almirante Centollo». *La Publicitat*, 29-12-1936, p. 6.

119. PUK. «Estrena de la joguina en tres actes *El almirante Centollo*». *La Veu de Catalunya*, 30-12-1936, p. 7; S. B. (SÁNCHEZ-BOXA, Gracián). «En el Barcelona. Se estrenó *El almirante Centollo*, de José de Lucio». *El Día Gráfico*, 29-12-1936, p. 11, i E. (Emili) TINTORER. «En el Teatro Barcelona se estrena *El almirante Centollo* juguete en tres actos de José de Lucio». *Las Noticias*, 27-12-1936, p. 5.

120. M. L. M. (MORALES, María Luz). «*El poeta de los números*, 3 actos de Leandro Blanco y Alfonso Lapena. Teatre Barcelona». *La Vanguardia*, 21-04-1937, p. 2, i Ídem, «*¿Qué hija tienes, Benito!*, comedia en tres actos de Antonio Vallescá. Teatre Barcelona». *La Vanguardia*, 15-09-1937, p. 2. *El poeta de los números* assolí les cinquanta representacions (JIMÉNEZ DEL CASTILLO, José. «Esperanza Ortiz. La gran actriz del teatro Barcelona, piensa en alto ante nuestro redactor». *Mi Revista*, n. 16, 01-06-1937, p. 11-12. Altra-ment, amb motiu de l'estrena de *¿Qué hija tienes, Benito*, el crític de *Mi Revista* encimbellà, de manera exagerada, la companyia del Teatre Barcelona al cim del panorama teatral del moment: «La compañía de Bonafé es sin duda alguna la más completa, la que mejores componentes tiene y —sin tirar contra nadie— la que mejor teatro ha hecho en este período de guerra. Además, el público ha levantado acta de esta afirmación. Así es que no hay para qué insistir» (XIP. «El estreno de *¿Qué hija tienes, Benito* ha sido un éxito de la compañía del teatro Barcelona». *Mi Revista*, n. 24, 01-10-1937, p. 37-38. Amb més bon criteri Enrique López Alarcón, lamentà que un actor com Juan Bonafé no fos aprofitat pel sindicat cenetista de l'espectacle a fi d'iniciar la renovació artística per la qual es pledejava (vegeu Guzmán de Alfarche (LÓPEZ ALARCÓN, Enrique). «Juan Bonafé, ¿se va a Madrid?». *Solidaridad Obrera*, 22-09-1937, p. 7, i Ídem, «Alrededor del teatro», *Solidaridad Obrera*, 28-09-1937, p. 2).

121. Vegeu, respectivament, PINK (Joaquim Civera i Sormaní?). «Estrena de la comèdia en tres actes *La hermosura de la fea*». *Catalunya*, 25-02-1937, p. 2; (MORALES, María Luz). «*Mi legítimo esposo*, comedia en tres actos de Gastón A. Màntua. Teatre Barcelona». *La Vanguardia*, 20-10-1937, p. 2, i M.V. (VALLDEPERES, Manuel). «Barcelona. *Una morena y una rubia, o las costillas de Roberto*». *Las Noticias*, 16-01-1938, p. 6.

122. «Notas breves». *La Vanguardia*, 25-12-1936, p. 2.

123. En una de les estampes es reproduïa els afusellaments d'*El dos de Mayo*, de Francisco Goya («Teatre Olympia. Estrena de *Riego*». *La Rambla*, 26-12-1936, p. 3).

124. ARTÍS. «La vida del teatre a Barcelona», p. 195. Segons sembla, *Riego* constava de tres actes, però el Comitè Econòmic del Teatre els reduí a dos per evitar despeses excessives.

125. *Ibidem*.

126. TINTORER, E. (Emili). «En el Teatro-circo Olympia se estrena *Riego*. Estampas de la historia de España». *Las Noticias*, 26-12-1936, p. 4.

127. El més crític amb la vàlua literària del text fou Andreu A. Artís que assegurà que els orientadors del «teatre de masses» havien saltat «d'un extrem a l'altre»: «D'una obra —*Danton*— en la qual el text

ho era gairebé tot, a una altra obra —*Riego*— en la qual la lletra es perd, sense pena ni glòria, per les altures del sostre de l'Olympia. / Perquè el teatre anomenat de "masses" és una arma de dos talls. Si realment es tracta d'una obra grandiosa, l'amplitud d'escenari l'afavoreix. Però, quan l'obra és uns diàlegs i una intriga qualsevol gairebé hom preferiria veure-la tancada en el marc de l'escenari corrent, per tal de veure si així, amb la condensació, feia millor efecte». ARTÍS, Andreu A. «*Riego*, el nou espectacle de l'Olympia». *Última Hora*, 28-12-1936, p. 7.

128. L'invisible (Andreu A. Artís). «4 Pujades de teló». *Última Hora*, 05-01-1937, p. 2.

129. D. G. (Domènec Guansé). «Olympia. *Riego* (estampes revolucionàries), d'Enric del Valle». *La Publicitat*, 27-12-1936, p. 2.

130. *Ibidem*.

131. *Ibidem*.

132. «No hi ha dubte —assegura Marrast, a partir del testimoni del mateix Julià G. Gorkín— que a causa del cost dels espectacles muntats per Ramon Caralt, la seva experiència va acabar llavors. Es preparava per presentar una obra de Julián Gorkín, *Doce sillars*, quan la detenció dels dirigents del POUM, pel juny de 1937, va acabar amb el projecte.» (MARRAST. *El teatre durant la guerra civil espanyola*, p. 129). *Doce sillars* devia ser una adaptació teatral de la novel·la homònima d'Ilya Ilf i Evgueni Petrov —pseudònims respectius dels escriptors russos Arnòldovitx Franzilberg i Evgueni Petròvitx Katàiev— que fou publicada per Zeus (Madrid, 1930), en una traducció de Manuel Pumarega (SANTONJA, Gonzalo. *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 141-142).

133. «El Comité (...) quiso renovarse artísticamente, y acometió dicha renovación poniendo en escena *Danton*. Teatro de masas; compañía de actores notables, postura en escena como corresponde a la obra. ¿Éxito? pregunta. Artístico, sí, grande. ¿Económico? No, desgraciadamente.» (Acta de l'assemblea de comitès de secció i Comitè Econòmic del Teatre celebrada al Teatre Barcelona, el 20-12-1936, a *Llibre d'actes del Comitè Econòmic del Teatre del Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la CNT 2* (f. 9v)); també, més tard, s'assegurà que la tasca de renovació del teatre duta a terme pel Comitè Econòmic del Teatre en relació amb *Danton* i *Riego* no havia ofert «las garantías que se esperaban» (reunió de delegats del 14-03-1937, a *Actes de les sessions de debat sobre la nova estructuració del teatre* (f. 6v), dipositades a l'Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil, Político-Social-Barcelona, 951). Una versió irònica sobre la manca d'afluència de públic en les funcions de «teatre de masses» l'explica el personatge de Trini de la novel·la *Incerta glòria*, de Joan Sales, en la carta datada el 17 de maig de 1937: «Pel que m'han dit (jo no hi he posat mai els peus), les masses són a l'escenari mentre la platea està buida, ja que no hi va ningú; o sigui al revés d'abans, que a l'escenari només hi havia uns pocs actors, no gaires, mentre les masses omplien la platea i a més el galliner. Es veu que allò d'abans era teatre burgès.» (SALES, Joan. *Incerta glòria*. Vol. I. Barcelona: Edicions 62, 1992, p. 248).